

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ДНІПРОВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. А. С. МАКАРЕНКА**



**МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”

08–11 жовтня 2020 року

Запоріжжя
2020

УДК: 82:94(477)(062)

Л 642

Редакційна колегія:

Бакаленко Ірина Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Горбач Наталія Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Костецька Любов Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Кравченко Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Курилова Юлія Романівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Ніколаєнко Валентина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Проценко Оксана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Слижук Олеся Алімівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Хом'як Тамара Володимирівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Запорізького національного університету (протокол № 3 від 30 жовтня 2020 р.)

Л 642 Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (08–11 жовтня 2020 р.): у 2-х ч. / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Ч. 2. 170 с.

Матеріали збірника присвячені науковому осмисленню взаємодії літератури й історії в національному й глобальному вимірах. Літературознавчий дискурс дослідження літератури поєднаний із лінгвістичними, методичними, соціокультурними та іншими аспектами вивчення окресленого питання.

Основу збірника склали дослідження, найголовніші положення яких виголошено в доповідях учасників Всеукраїнської наукової конференції “Література й історія” (Запоріжжя, 08–11 жовтня 2020 р.).

Призначений для фахівців і всіх, кого цікавлять проблеми української літератури, національної історії, духовності в літературі й культурі.

*За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор
© Кафедра української літератури філологічного факультету ЗНУ, 2020*

ЗМІСТ

Ласкава Ю. В. ОБРАЗ ГЕТЬМАНА ВІЙСЬКА ЗАПОРОЗЬКОГО ІВАНА МАЗЕПИ В ІСТОРИЧНІЙ ПОЕМІ В. СЕВЕРИНЮКА «УКРАЇНА КОЗАЦЬКА»: РЕЦЕПТИВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	6
Левчук Т. П. МИТЦІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ЯК ПЕРСОНАЖІ ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ.....	8
Ленок М. І. ВАРІАНТИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ В ХУДОЖНІХ РЕПОРТАЖАХ М. ЩИГЕЛА ТА О. КРИШТОПИ	12
Лигаркова О. М. МЕЖА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ О. ТОКАРЧУК «ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ».....	16
Марценішко В. О. ТОПОС СТЕПУ В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ Г. СЕНКЕВИЧА «ВОГНЕМ І МЕЧЕМ» І М. СТАРИЦЬКОГО «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ».....	19
Матвієнко В. Е. ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ПОДІЙ ВІЙНИ НА СХОДІ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ Б. ГУМЕНЮКА.....	23
Матішак А. В. ХУДОЖНЄ ЗМАЛЮВАННЯ ТРАГІЧНИХ СТОРІНОК УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У ТВОРІ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ».....	25
Матющенко А. В. СОЦРЕАЛІСТИЧНА КІНОСАГА ПРО ЩОРСА: ІСТОРИЧНО-АРХЕТИПАЛЬНИЙ ПІДТЕКСТ	27
Миронок Л. В. РИСИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ Л. КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО»....	31
Миронок Ю. Ю. ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК».....	35
Москвітіна Д. А. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОДІЙ РАННЬОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ В ДРАМІ ДЖ. Н. БАРКЕРА «ІНДІАНСЬКА ПРИНЦЕСА, АБО ПРЕКРАСНА ДИКУНКА»....	39
Мушкетик Л. Г. НАРОДНІ УЯВЛЕННЯ ПРО «СВОЇХ» ТА «ЧУЖИХ» ІСТОРИЧНИХ ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАКАРПАТТЯ.....	43
Нікітюк Я. В. ОБРАЗ ЮЛІЯ ЦЕЗАРЯ В ІТАЛІЙСЬКИХ ПРОЄКЦІЯХ ОДНОЙМЕННОЇ П'ЄСИ В. ШЕКСПІРА..	49
Ніколасенко В. М. ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-ВОЛОДАРКИ В РОМАНІ Р. ІВАНЧЕНКО «ОТРУТА ДЛЯ КНЯГИНИ».....	51
Ніколова О. О. СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ КІНОРОМАНУ П. ЯЦЕНКА «НЕЧУЙ. НЕМОВ. НЕБАЧ».....	56
Ольшанська О. О. АРХЕТИП ХОРТИЦІ У ТВОРЧОСТІ М. БРАЦИЛО.....	59
Орманжи В. Є. ОБРАЗ ХАРКОВА 1920–1930 РОКІВ У РОМАНІ А. ТА С. КЛІМОВИХ «МОЯ БОЖЕВІЛЬНА»..	60
Перцева В. А. ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ.....	64
Петухова О. І. ВЕЛИКА ВІЙНА 1914-1918 РОКІВ У ДОЛЯХ ГЕРОЇВ РОМАНУ Р. ЦВІРЛЕЯ «ТАМ ТОБІ БУДЕ КРАЩЕ».....	66
Поповський А. М. УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО У ТВОРЧОСТІ С. РУДАНСЬКОГО.....	68
Пустовіт В. Ю. СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ.....	73



Рахно К. Ю. КОЗАКИ-БОГАТИРІ У ФОЛЬКЛОРІ ХОЛМЩИНИ.....	77
Ромас Л. М. СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ РЕАЛІЙ ЗАПОРОЗЬКОЇ СІЧІ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ Ю. МУШКЕТИКА.....	81
Ромашенко Л. І. НОВИЙ РОМАН В. БАХРЕВСЬКОГО «ЦАРСЬКА КАРУСЕЛЬ. МУНДИР І ФРАК ЖУКОВСЬКОГО» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ.....	84
Садко Л. М. ВОБРАЗИ САВЕЦКАЙ ГІСТОРЫІ Ў СУЧАСНАЙ ЕКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ.....	91
Сиротенко В. П. Максименко О. Л. АЛЮЗІЙНА НАСНАЖЕНІСТЬ ОПОВІДАННЯ С. БОРЗЕНКА «ЦВІТ ПАПОРОТІ».....	95
Сірінюк-Долгарьова К. Г. Стеценко Л. Г. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИЯВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ Й ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ПУБЛІЦИСТИЦІ.....	98
Слижук О. А. МОТИВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ПІДЛІТКІВ.....	101
Смирнов О. В. ДИСКУРС ПЕСИМІЗМУ В УРБАНІСТИЧНОМУ ТОПОСІ ЛІРИКИ М. БРАЦИЛО.....	106
Соколова В. А. ІСТОРІЯ В АВТОЕПІТЕКСТУАЛЬНОМУ ПИСЬМІ: «АДРІАНОВІ СПОГАДИ» М. ЮРСЕНАР..	109
Соболь О. В. ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ У ТВОРІ П. АКРОЙДА «ШЕКСПІР. БІОГРАФІЯ»: ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ VS ХУДОЖНІЙ ДОМИСЕЛ.....	113
Стасик М. В. СИМВОЛІКА ТА ОБРАЗНА СТРУКТУРА РОМАНУ В. ЯВОРІВСЬКОГО «У МЕНЕ ВЕЧЕРЯВ ІСУС. КНЯГИНЯ ОЛЬГА – ВЕЛИКА ГРІШНИЦЯ, ЯКА СТАЛА СВЯТОЮ».....	117
Сухенко І. М. ON FICTIONALIZING NUCLEAR EVENTS: CHORNOBYL CASE.....	119
Теодорович А. Ю. СВІЙ, ЧУЖИЙ ЧИ ІНШИЙ / ІНАКШИЙ? (ЗА РОМАНОМ С. ДЗЮБИ, А. КІРСАНОВА «ЗАБОРОНЕНИЙ: ІСТОРІЯ ЖИТТЯ І БОРОТЬБИ ВАСИЛЯ СТУСА».Й ЕСЕЄМ І. ГОЛЬФМАНА «СЕРЬОЖА»).....	121
Торкут Н. М. СМЕРТЬ КОРОЛЯ АНГЛІЇ ГЕНРІХА ІV В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ РЕНЕСАНСНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ДРАМИ: Е. ГОЛЛ, Р. ГОЛІНШЕД, В. ШЕКСПІР.....	125
Федоренко О. Б. ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	131
Філоненко С. О. ЛЕМБЕРГ – БЕРЛІН – ВЕНЕЦІЯ: ШПИГУНСЬКІ ІСТОРІЇ В РЕТРОДЕТЕКТИВАХ Б. КОЛОМІЙЧУКА.....	135
Хвостенко Є. Ю. «НЕНАДІЙНИЙ» НАРАТОР У РОМАНІ О. ІРВАНЦЯ «ХАРКІВ-1938»	138
Хом'як Т. В. ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ДМИТРА ЯВОРНИЦЬКОГО В РОМАНІ БРАТІВ КАПРАНОВИХ «СПРАВА СИВОГО».....	142
Хом'як Т. В. Поплавська Т. О. ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЗАНЕПАДУ КОЗАЦЬКОЇ ВОЛЬНИЦІ В ПОВІСТІ О. БАСАНЦЯ «УТРАЧЕНІ СКАРБИ».....	146



Черняк Ю. І. МОДЕЛЮВАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ БІОГРАФІЇ В. ШЕКСПІРА В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	149
Чорний І. В. ФУНКЦІЯ ІСТОРИЧНИХ РОЗДІЛІВ У РОМАНІ ЛАДИ ЛУЗІНОЇ «БІСИ З ВОЛОДИМИРСЬКОЇ ГІРКИ».....	153
Шаболдов О. В. ОБРАЗИ КОЗАЦТВА ЯК ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МАСКУЛІННОСТІ У ТВОРЧОСТІ Ю. ДАРАГАНА.....	157
Шаладонова Ж. С. ТЭМА КАЗАЦТВА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....	161
Шульга О. О. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ МОТРОНИ КОЧУБЕЙ В ІСТОРИЧНИХ ТВОРАХ Р. ІВАНІЧУКА «ОРДА» І Б. ЛЕПКОГО «МОТРЯ».....	166



Ласкава Ю. В.
к. філол. н., ст. викладач
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ГЕТЬМАНА ВІЙСЬКА ЗАПОРОЗЬКОГО ІВАНА МАЗЕПИ В ІСТОРИЧНІЙ ПОЕМІ В. СЕВЕРИНЮКА «УКРАЇНА КОЗАЦЬКА»: РЕЦЕПТИВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Літературна творчість сучасного запорізького письменника та дослідника історичної спадщини козацтва Валентина Северинюка наразі є майже невивченою. Це зумовлює, з одного боку, певну легкість, з якою можна обирати той чи інший аспект цієї творчості задля створення своєрідних пролегоменів до неї. З іншого – перше дослідження має бодай у синоптичному вигляді окреслити той потенціал, який створює літературна творчість В. Северинюка для майбутніх розвідок. Така ситуація обумовила вибір стратегії цього дослідження: історична поема В. Северинюка «Україна козацька» розглядається в суворо обмеженому ракурсі рецептивної естетики, але всі спостереження ми обмежуємо одним із центрів її тяжіння – образом Івана Мазепи, архетипним для української культури та перенасиченим романтичними та неоромантичними рецепціями в літературах західноєвропейській та американській (Дж. Байрон, Ф. Булгарін, Б. Брехт, В. фон Гайденштам, В. Гюго, А. Зондерман, К. Костін, Б. Курхан, А. Май, А. Мютцельбург, А. Пушкін, К. Рилєєв, Ю. Словацький, К. Штарк, Г. Штебін та багато інших [див.: 1; 2]). Таким чином досягається масштабування мети дослідження: визначити, яким чином сприйняття та кваліфікація стилю історичної поеми В. Северинюка «Україна козацька» обумовлюється естетичною рецепцією образу Івана Мазепи.

Образ Івана Мазепи у свідомості сучасного читача є інтертекстуально детермінованим, тобто ми маємо справу з певним концептом Івана Мазепи, виробленим у літературній традиції й статично присутнім у реципієнта. Умовно він складається з кількох більш-менш автономних компонентів: сюжет романтичного кохання – надзвичайні владні повноваження та статки – патріотизм і намагання об'єднати та посилити Україну – європейська освіченість і меценатство – служба під владою Петра I та перехід на бік Карла XII – страта *in effigie* та анатема – смерть у Молдавії. Усі ці концептуальні характеристики зумовлюються біографією та історичними фактами, доповнюючись багатьма, часто взаємовиключними акциденціями, що стосуються психологічних особливостей героя. Цей набір сутнісних та акцидентальних характеристик інтертекстуального образу Івана Мазепи формує горизонт очікування читача перед кожною його зустріччю з новою рецепцією образу.

Горизонт очікування – це термін, запроваджений класиком німецької рецептивної естетики Г.-Р. Яуссом на позначення певної підготовленості читача до сприйняття нового тексту, заснованої на свідомому чи несвідомому його знайомстві з правилами жанру та стилю, сформованими впродовж попередньої культурної традиції [3]. Такою традицією рецепції образу Івана Мазепи в читача поеми В. Северинюка є традиція романтична (створення «канонічного» образу) та неоромантична (поема В. Сосюри, націоналістична історіософія представників Празької школи: антитеза Є. Маланюка Гонта – Мазепа, історико-політична концепція Д. Донцова тощо).

Авторська настанова на ретрансляцію традиційного, «очікуваного» концепту Мазепи в «Україні козацькій» мала б призвести до інерції жанрово-стильового континууму та епігонської моделі наслідування: дуже важко вийти за межі усталених



уявлень, перебуваючи всередині традиції. У поемі В. Северинюка текст коригує горизонт очікування в напрямку деформації романтичного канону, що відбувається на всіх рівнях твору: починаючи формально-стилістичним, закінчуючи ідеологічним. Отже, розглянемо особливості трансформації романтичної жанрово-стильової парадигми на різних рівнях твору за висхідною лінією.

На початковому рівні відбувається формально-стилістична трансформація «мазепинського» тексту в історичній поемі В. Северинюка «Україна козацька». Достатньо несподівано в розділі, присвяченому Іванові Мазепі В. Северинюк використовує невластивий історичній епіці 3, 4-стопний напіввільний хорей:

*Жив заможню, не аскетом.
Бо не личить князю
скніти в хаті, де пороги
вимазані гряззю [2, с. 252].*

Цей розмір є не лише не властивим епічній поезії, але й доволі рідко презентований в українській поезії загалом. Мала кількість складів, що утворює вірш, зумовлює й характер семантичного ореолу, пов'язаного з певною наспівністю декламації, у чому вірш В. Северинюка споріднюється з ямбом «Енеїди» І. Котляревського та «Мазепи» В. Сосюри. Специфіка версифікації – перша особливість поєми «Україна козацька», що входить у протиріччя з горизонтом читацького очікування: по-перше, тут немає силабічної системи, характерної для романтичної традиції зображення І. Мазепи, а також найбільш поширених у сучасній літературі тонічної системи та верлібру. З певними застереженнями можна говорити про спрямованість стилю поєми в цьому аспекті на бурлескно-трагестійну традицію першої половини ХІХ століття.

Образ Мазепи в рецепції В. Северинюка є алегоричним і концептуальним, тобто таким, яким його сприймали реципієнти межі ХVІІІ–ХІХ століть. Алегорія, яку слід розуміти як конкретне вираження, причиново не пов'язаного з ним абстрактного змісту (ідеї), породжує специфічну алегоричну свідомість, що поширюється на всі рівні культури й наслідками якої є естетично вторинні явища гротеску, співіснування фотографічного натуралізму з різними формами апофатизму й навіть агностицизму, гіпертрофованого прагнення до прикраси, анонімності, обниження ролі ієрархії імен речей, що найбільшою мірою реалізується в енциклопедії.

Енциклопедичністю як стилістичним маркером передмодерної доби можна пояснити й надзвичайну вагу інформаційно-довідкового матеріалу в поемі В. Северинюка.

Коротко окресливши основні параметри можливої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в поемі В. Северинюка на рівні зовнішньої форми вираження, ми підійшли до ідеологічного рівня. На нашу думку, квінтесенцією «мазепинської ідеї» в поемі В. Северинюка є слова:

*Стала Десна Рубіконом!
Наче Юлій Цезар,
кинув Гетьман виклик долі –
й історична теза
про її безповоротність
з древньої латини
перевтілилась в насуцне
гасло України [2, с. 278].*

Очевидно, мається на увазі входження до структури ідейного компоненту образу транскультурної складової. Образ гетьмана стає важливим не завдяки своїй естетичній



функції, а завдяки тій ідеї (політичній, культурологічній), яка переважає фабульний компонент «України козацької». Образ Івана Мазепи постає в поемі як концепт – своєрідний когнітивний феномен, у якому відсутні строгі ієрархічні відношення між «головним» і «залежним», а превалює основоположна ідея. Концептуальність образу – головна відмінність рецепції образу Івана Мазепи в поемі В. Северинюка від попередньої традиції.

Отже, естетична, історіософська та ідеологічна рецепція образу Івана Мазепи в історичній поемі «Україна козацька» з погляду рецептивної естетики є орієнтованою на реципієнта, обізнаного з просвітницькою традицією в літературі початку ХІХ століття, а сам образ гетьмана функціонує в поемі як концепт.

Література

1. Мацьків Т. Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687–1709 / вид. друге, доп. Київ – Полтава : б. в., 1995. 312 с.
2. Северинюк В. Україна козацька : іст. поема. Львів : Каменяр, 2015. 479 с.
3. Северинюк В. Популярний коментований словник українських прислів'їв та приказок. Луцьк : Твердиня, 2012. 144 с.

Левчук Т. П.

д. філол. н., доцент

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (м. Луцьк)

МИТЦІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ЯК ПЕРСОНАЖІ ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ

Яскраві постаті доби романтизму неодноразово ставали об'єктами історико-біографічної прози. Дж. Г. Байрон, Г. Гейне, В. Гюго, М. Лермонтов, А. Міцкевич, Жорж Санд, Т. Шевченко, П. Б. Шеллі прожили насичене життя, поєднавши кожен у своїй особі митця й виняткову індивідуальність. Будучи романтиками не тільки у творчості, але й за характером, вони, здається, самі урізноманітнювали власну біографію, ніби готуючись до увіковічнення. Безсумнівно, що життєпис митців завжди викликає інтерес читачів, однак у разі романтиків цей аспект посилюється зусиллями самих письменників.

Романтики чітко усвідомили потребу моделювання характеру, який відповідає культурній епосі. Мистецький закон *нетиповий характер у нетипових обставинах* вони втілювали не тільки у творчості, а й у житті. Показовим прикладом є життя Байрона та розвиток байронізму в європейських літературах із хвилями піднесення та занепаду. Піддаючись моді, молодий М. Лермонтов, від природи веселий і життєлюбний, прийняв образ меланхолійного юнака.

Поет-романтик це не тільки виняткова особистість – трибун, бунтар, вигнанець, маргінал, емансипантка, але й людина з оригінальною зовнішністю та захопливою біографією. Романтики часто самі ускладнювали сюжет власного життя, творили його, а в мемуарних свідченнях і художніх текстах були схильні до сублимації. Дізнавшись про втрату автобіографічних записів Байрона, О. Пушкін виразив задоволення з цього приводу, так як був переконаний, що великий поет в прозаїчній розповіді про самого себе, не контрольований творчими міркуваннями, піддається спокусі перебільшити чи применшити власні достоїнства або ж недоліки.



Серед митців доби романтизму найбільше історико-біографічних текстів присвячено лорду Дж. Г. Байрону. Припускаємо, що не так творчість викликала такий інтерес, як насамперед бурхливе, часто містифіковане життя англійського аристократа. Зрештою, твори Дж. Г. Байрона поряд із мемуарами, епістолярієм, спогадами сучасників стали важливим джерелом для пізнання його зовнішньої та внутрішньої біографії. Відразу після смерті англійського письменника та діяча почали з'являтися його життєписання. Одним із перших біографів став Т. Мур – близький друг поета, також поет-романтик. Саме йому Дж. Г. Байрон передав власні мемуари з вказівкою опублікувати їх після його смерті. Але вже через місяць після трагічної події Т. Мур, товариш по Трінті-коледжу Дж. Хобхаус і видавець Дж. Мюррей спільно спалили їх. І все ж матеріалів для біографів залишилося більше ніж достатньо, щоб створити не один образ лорда-поета. Історико-документальні версії життєпису Дж. Г. Байрона з'явилися ще в ХІХ столітті (Г. Брандес, П. Вайнберг, О. Міллер, Т. Мур, В. Спасович, Й. Шерр та інші). У ХХ столітті змінився сам принцип життєписання. Французький письменник А. Моруа, відомий біографіст і теоретик біографії, ще 1928 року в кембриджських лекціях, що згодом стали книгою, окреслив риси сучасної біографії: вторгнення наукових методів у галузі психології та моралі; прагнення до зображення складності та різноманіття людської особистості; одержимість сучасної людини тривогою [див.: 3]. Дослідник переконує, що сучасний біограф ніколи не буде відтворювати легенди про великих людей – монархів, політиків чи письменників, він намагатиметься намалювати справжній портрет історичної особистості на підставі документів і буде змушений перероблювати цей портрет у разі появи нових фактів. Підтвердженням роздумів став приклад Байрона: Моруа закликає порівняти портрет англійського поета, написаний в «Останній подорожі» Г. Ніколсоном, і біографію, запропоновану Т. Муром. На думку письменника, очевидно, що Г. Ніколсон турбувався про істину набагато більше, ніж Т. Мур [див.: 3, с. 400].

Сам А. Моруа теж неодноразово вдавався до портретування Дж. Г. Байрона зі значними змінами в трактуванні образу. В одному зі своїх перших біографічних романів «Аріель, або Життя Шеллі» французький письменник цілком логічно вивів постать його співвітчизника, колеги по перу та друга лорда Байрона. На думку літературознавців, це перше наближення до образу англійського поета було не дуже вдалим: «У задумі роману Моруа начебто протиставляв ідеального Шеллі негативно змальованому Байрону. В його характері підкреслювалися егоїстичні риси, прикметна вдача розбещеного аристократа. Донжуанські пригоди Байрона цікавили Моруа значно більше, ніж його творчість. Легковажний і розкішний спосіб життя цього барда мав відтіняти сувору скромність звичаїв "ефірного духа повітря" – Аріеля-Шеллі» [5, с. 391]. Через кілька років А. Моруа подав іншу концепцію образу лідера англійських романтиків у романі-біографії «Байрон»: герой із динамічним характером, чиїм альтер-его є Чайльд-Гарольд; діяльна натура, яка прагне прислужитися людству своїми талантами, знаннями, досвідом.

У своїх теоретичних міркуваннях А. Моруа саме на прикладі Байрона ілюструє різне трактування тієї чи тієї історичної постаті: «Персонаж твору існує таким, яким його бачать інші люди; він змінюється в залежності від свідків, тому що до кожного з наших друзів ми повертаємося іншим боком характеру. Байрон у зображенні Шеллі¹ відрізняється від того,

¹ Шеллі, Персі Біші (1792–1822) – поет, разом із Дж. Кітсом і Дж. Г. Байроном – представник молодшого покоління англійських романтиків, друг Байрона.



котрого описують Трелоуні², леді Блессінгтон³ або Клер Клермонт⁴ і при цьому ні один із розповідачів не згрішив проти істини» [3, с. 408–409].

Безсумнівно, що постать митця багатогранна й суперечлива в інтерпретації різних людей. Зібравши відмінні точки зору, розбіжні свідчення, біографіст пропонує своєрідну голограму особистості, додаючи й власне бачення. Сучасна ірландська англійська письменниця Е. О'Брайен у вступі до чергової біографічної книги про Дж. Г. Байрона зізнається, що перечитала його численні біографії, 12 томів щоденників і листів, щоб пройти шляхами поета й коханця. Інтригуюча назва – «Закоханий Байрон» і провокаційна анотація роблять книгу комерційно привабливою. Але як не намагається авторка менше аналізувати творчість, щоб залишити в полі зору любовні історії, все ж у розвідці неодмінно зринають мотиви участі поета в політиці, визвольній боротьбі чужих народів, бо це стало невід'ємною частиною його життя. Зрештою письменниця робить висновок, що «Байрон воскресає в кожному новому поколінні як символ, наділений і божественною іскрою, і самими що не є людськими вадами» [4].

Стильова тональність історико-біографічної прози змінюється від покоління до покоління. Саме на полі біографії модерністи дискредитували ролі та маски романтиків. Наприклад, В. Домонтович, створюючи образи українських письменників доби романтизму М. Костомарова й П. Куліша, удається до гротеску, контрасту, пародіювання. Зокрема автор показує, що перебуваючи у стані романтичної закоханості, Костомаров наслідує у стосунках з Аліною героїв Новалиса – теоретика романтичної іронії. В. Агеева у передмовах до впорядкованих нею романізованих біографій простежила модерністську іронію стосовно «пишновеличного» романтизму. Вона справедливо віддає першість у становленні жанру модерністської романізованої біографії В. Петрову (Домонтовичу), який «і своє власне життя,.. здається, теж вибудував, дбаючи про певну сюжетну довершеність» [1, с. 3]. Можливо, що викладений факт почасти пояснює збільшення частки вимислу в модерністській романізованій біографії. Простежуємо свідому опозицію зовнішньої та внутрішньої біографії з очевидною перевагою останньої. Біографічна проза чим далі все більше вивільняється з категорії історичних творів. Роль художньої гіпотези у творенні образу героя біографії зростає в напрямі від реалістичного до модерністського й постмодерністського.

Наведені міркування переконливо підтверджують тезу про життєвий сюжет історичної особистості, яка й сама задля інтриги привносить у нього вигадані колізії та перипетії. Життя відомих людей може бути насичене інтригуючими подіями, а може бути й позбавлене цікавих фактів (як варіанти – діяч напружено працює й часу на інші справи немає; людина сором'язлива від природи; певним чином так склалися обставини, що унеможливили бурхливу діяльність), тоді потрібно показати факти внутрішнього життя. Автор біографії, навіть художньої, не має можливості тотального вигадування: всі основні – фабульні – події вже відомі. Сюжет життя певної історичної постаті вже склався, письменникові залишається використати цей матеріал. О. Галич (1984) обґрунтував позицію про два типи документально-художньої прози, один із яких можна умовно назвати традиційним, або сюжетно-подієвим; інший – асоціативно-психологічним, в основі якого лежить осягнення внутрішнього світу особистості.

² Трелоуні, Едуард Джон (1792–1881) – англійський моряк, письменник, автор книги «Спогади про Шеллі й Байрона» (1858).

³ Блессінгтон, Маргеріт (1789–1849) – ірландська мемуаристка, господиня літературного салону. Видала книгу «Розмови лорда Байрона з графинею Блессінгтон» (1834).

⁴ Клермонт, Клара Мері Джейн (1798–1879) – подруга Байрона, мати його доньки Алегри. Друг сім'ї Шеллі.



Виходячи зі співвідношення документального і вимисленого, Б. Мельничук (1997) диференціював історико-біографічну літературу на біографію наукову (науково-популярну), науково-художню (белетризовану, есеїстичну) та художню. Дослідник традиційно вживає слово історична, підкреслюючи тим самим достовірність зображуваного – об'єктами біографічної прози є історичні постаті. О. Галич обстоює термін документально-біографічна проза. Полемізуючи з традиційним означенням історико-біографічна проза, яка тривалий час розглядалася як різновид історичної, дослідник одночасно й підтверджує це, визнаючи існування специфічної прози, героями якої є реальні історичні особистості. Усе логічно: як є історичними особами Яків Сомко чи Іван Брюховецький (персонажі роману П. Куліша «Чорна рада»), так є історичними посталями й сам П. Куліш і його оточення – персонажі вже згаданого твору В. Домонтовича «Романи Куліша», роману О. Іваненко «Марія», численних его-белетристичних текстів самого письменника. Однак «Чорна рада» – історичний роман, інші названі твори – біографічна й автобіографічна проза різних жанрів. Очевидним є існування інших (окрім наявності історичного прототипу) критеріїв у розрізненні цих видів літературних творів, зокрема особливості нарації та конструювання сюжету.

Крім того, в масиві біографічної прози вважаємо за потрібне розрізнити форму роману-біографії (повного викладу життя) та творів біографічного характеру (коли описуються лише окремі події чи аспекти життя і діяльності). Прикладом першого гатунку можуть бути романізовані біографії Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, В. Гюго, Ф. Р. Шатобріана, Жорж Санд, Ф. Шопена авторства А. Моруа. Зауважимо, що французький письменник категорично заперечував існування терміна *белетризована біографія*. Він наголошував: «Я в своїх біографіях нічого і ніколи не “белетризую”, я не вигадую ані ситуації, ані розмов. Я опираюсь на факти, які знаходжу в документах, листах, газетах, спогадах, я дотримуюсь фактів так само суворо, як автори університетських дисертацій і професійні ерудити» [5, с. 387].

Письменники частіше, порівняно з політиками, науковцями й навіть митцями, залишають численні писемні свідчення про власне життя у щоденниках, листах, художніх текстах. Показовий приклад – життя однієї з найпродуктивніших письменниць французького романтизму Жорж Санд.

У романах письменниця часто виражала власні почуття та думки, особливо після пережитих трагедій. Навіть автобіографія Жорж Санд «Історія мого життя» дає більш сухий матеріал, ніж можна було б очікувати від такої пристрасної натури. Стосунки з Ф. Шопеном знайшли своє відображення в романі Жорж Санд «Лукреція Флоріані». Згодом вона заперечувала, що списала Лукрецію з себе, а Кароля з Шопена. Чимало інформації для біографів дала Жорж Санд, висвітлюючи свої стосунки зі знаменитим поетом А. де Мюссе. Їхній любовний роман був багатий всілякими зіткненнями і подробицями, про які сама письменниця говорить у творах «Листи мандрівника» та «Вона і він».

У взаєминах із протилежною статтю Жорж Санд брала на себе роль чоловіка. Про цей аспект її психології говорять біографи, зокрема А. Моруа, який порівнює Санд у процесі шукання ідеального партнера з султаном, що оглядає свій гарем. Аврора Дюпен взяла не тільки чоловічий псевдонім, але почала носити чоловічий одяг, їздила верхи, утримувала не тільки власних дітей, але й колишнього чоловіка та коханців. А. Моруа пояснює таку психологічну переакцентацію почасти умовами життя Аврори: втративши в ранньому дитинстві батька, вона хотіла замінити його своїй коханій мамі й тому трималася по-чоловічому; дивак-наставник виховував її хлопчиком і змушував носити



чоловічий одяг; у сімнадцять років вона стала незалежною володаркою маєтку; завжди прагнула керувати власним тілом і почуттями [див.: 2, с. 3].

Особа, що стала об'єктом історико-біографічного зображення у будь-якому випадку є співавтором твору. Почасти це вмотивовано творенням певного іміджу самими митцями, коли моделюються зовнішній вигляд, звички, поведінка й навіть характер. Письменники-романтики не тільки свідомого формували власний образ, що відповідає епосі, але й почали активно виражати факти внутрішньої біографії в художніх текстах, наснажуючи їх поетикою сповідальності. Так з'явилися перші в європейській літературі автопсихологічні романи, як-от «Адольф» Б. Констана, «Рене» Ф. Р. Шатобріана, «Герой нашого часу» М. Лермонтова. Вони підготували вибух епо-белетристики в епоху модернізму, яка, однак, запропонувала інший, відмінний від романтичного, тип психобіографізму.

У разі, коли об'єкт історико-біографічної прози сам розмиває межі між дійсним і вигаданим, усе більш відносним стає критерій узгодження художнього вимислу з історичною, і ширше – життєвою правдою у текстах про нього. Багатьох фактів читач просто не зможе перевірити й тоді залишиться довіритися біографістові, а разом із ним і персонажеві біографічної прози: сприймати твір як історико-белетристичний чи власне художній, тобто такий, що створює іншу реальність, яка з позатекстовою реальністю може мати зв'язки, а може й не мати.

Література

1. Агеева В. Дзеркала й задзеркала Віктора Домонтовича. *Самотній мандрівник простує по самотній дорозі* : романізовані біографії. Київ : Смолоскип, 2012. С. 3–19.
2. Моруа А. *Жорж Санд*. Київ : Мистецтво, 1988. 445 с.
3. Моруа А. Современная биография. *Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей»*. 1968. Т. 5. С. 394–413.
4. О'Брайен Э. *Влюбленный Байрон*. Москва : Текст, 2011. URL: https://royallib.com/book/obrayen_edna/vlyublenniy_bayron.html
5. Шахова К. Андре Моруа та його роман-біографія «Байрон». *Андре Моруа. Байрон*. Київ : Радянський письменник, 1981. С. 386–397.

Ленок М. І.
аспірантка
Запорізький національний університет

ВАРІАНТИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ В ХУДОЖНІХ РЕПОРТАЖАХ М. ЩИГЕЛА ТА О. КРИШТОПИ

Людська цікавість запустила процес пізнання дійсності, а факти, дібрані з життя і поєднані з емоційним сприйняттям, розширили сферу впливу малих жанрових форм у літературному процесі.

Репортажна література в сучасному українському культурному просторі отримала «друге» життя після заснування Всеукраїнського конкурсу художнього репортажу «Самовидець» у 2013 році, а з 2018 року існує конкурс дитячого художнього репортажу «Юний Самовидець» пам'яті Степана Чубенка. За словами К. Якубовської-Кравчик, характерним для ХХ століття було «... прикметне розмаїттям нових літературних форм: репортаж, мемуаристика, документальна література, різноманітні гатунки художньої прози й поезії тощо» [6, с. 51]. Питання щодо надання чіткого жанрового статусу цим



прозовим текстам і до сьогодні не вирішено. М. Чермінська підкреслювала, що вищеназвані зразки нехудожньої прози і дотепер залишаються «...пограничними чи паралітературними...» [3, с. 398] формами. Незважаючи на те, що вчені з пересторогою ставляться до аналізу нефікційної літератури, вбачаючи в ній руйнування балансу між нехудожньою і художньою літературами, тексти літератури факту впевнено здобувають симпатію читацької аудиторії й демонструють нівеляцію меж, які існують у літературному світі.

Художні репортажі М. Щигела й О. Криштопи охоплюють спектр тем у власне національних моделях здобуття незалежності крізь авторське «я». Автори літературних репортажів, зазвичай, занурюються в теми, які цікавлять і їх, і становлять суспільний резонанс, а тому, крім позиції «я», в оповідь залучено інших оповідачів.

Художній репортаж є надзвичайно популярним жанром, зокрема в польській літературі. Під різними кутами зору польський літературний репортаж розглядали А. Вікторовська, М. Зімnoch, К. Фрукач. Український художній репортаж вивчають О. Бикова (розглядає як жанр публіцистики), М. Титаренко (досліджує художні репортажі як частину медіатексту), О. Шеремет (вивчає їх в літературній проєкції), Л. Шутяк (вперше в Україні презентувала цей жанр) та інші.

Мета дослідження – простежити типологічні паралелі розвитку суспільного життя в посткомуністичний період у художніх репортажах М. Щигела «Неділя, що відбулась у середу» та О. Криштопи «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен».

Польща й Україна в різні роки звільнились від ідеології комунізму та розпочали жити в нестабільних економічних умовах. Зображення непростого часу після проголошення незалежності цих країн зближує творчість польського репортажиста й українського письменника. На думку А. Іващук, «сучасний репортаж <...> найбільш розгорнутий та емоційний жанр серед інформаційних жанрів...» [1, с. 8], але художній репортаж характеризують специфічні ознаки (часті діалоги, метафори, монтажність, описи тощо). Факти, зібрані у книгах обох авторів, переконують нас у тому, що усна нарація історії сприймається реальніше й немає причин не покладатись на її правдивість.

Маріуш Щигел – один із найвідоміших польських авторів, який пише літературні репортажі та дбає про розвиток цього жанру в Польщі. О. Яремчук назвала його «...автором, який охоплює явище художнього репортажу у всіх можливих проявах» [7]. Він є співзасновником кав'ярні-книгарні «Кипіння світу» («Wrzenie Świata») й Інституту репортажу у Варшаві, директором видавництва «Dowody na istnienie» (спеціалізується на виданні книг художнього репортажу).

В Україні художні репортажі перекладає А. Бондар, на сайті «Літакцент» діє «Лабораторія репортажу», яку веде М. Титаренко; виданням документальної та репортажної літератури займаються два видавництва – «Темпора» і «Човен».

Книга «Неділя, що відбулась у середу» складається з п'ятнадцяти репортажів, на сторінках яких висвітлено кардинальні зміни в культурі та соціальному житті Польщі після здобуття нею незалежності.

У передмові до книги М. Щигел зазначив, що в рік проголошення Польщею незалежності працював репортером у виданні «Gazeta Wyborcza». Тому зрозуміло, чому автор має широкий темарій репортерських розповідей. Крізь клаптики спільної історії проглядається життя конкретних людей і різних культурних явищ. О. Шеремет помітила, що «польський художній репортаж, який програмово відмовляється від конкуренції з актуальною журналістикою та відходить від функції інформування, усе частіше звертається до історичних тем...» [4, с. 64]. Свобода, дарована Польщі, була



такою ж несподіваною і святковою, як і для України, хоча на два роки пізніше, і це відбулось у вихідний день.

Заголовки репортажів нагадують записи в щоденнику. Типологічна схожість обох письменників виявляється у способі передачі історій людей через діалоги автора з різними нараторами.

У репортажі «1994: Неділя, що відбулась у середу» відтворено правдивий досвід із репортерських матеріалів для «Gazeta Wyborcza». Незалежність принесла полякам безробіття: вроцлавський завод «Elwro» збанкрутів, а новий господар, німецький концерн «Siemens», запропонував підписання заяв на звільнення «за власним бажанням». Кожен, хто захоче піти, отримає від *Siemens* 25 місячних окладів» [5, с. 3], і таких виявилось майже 500 осіб. Оповідачка Гражина Озімек була однією з тих, хто погодився на такі умови, хоча й пропрацювала на заводі 19 років, і вже через два місяці вона хотіла повернутись на завод, але нове життя перетворило її на «людину в процесі ліквідації» [5, с. 3]. Розпочавши пошуки роботи, вона опинилась у новій реальності, якій не потрібні працівники, яким треба допрацювати до пенсії п'ять років, і Гражина «...навіть не знає, як їй відкрити рота» [5, с. 3]. У схожій ситуації опинились і її колишні колеги – родина Мацьонгів і Ришарда Кароляк, бухгалтерка, водій, пані з відділу забезпечення, механік, працівниця складу та інші.

М. Щигел у репортажі «Польща в оголошеннях» розкрив феномен газетного оголошення і його вплив на свідомість читачів. Здебільшого були оголошення кандидатів на різні роботи. Оголошення із заголовком «Молодий, привабливий чоловік шукає роботу токаря або компаньйона» починається автобіграфією найманця на роботу: «Мене звати Кшиштоф Локетек, мені 22 роки, маю фах токаря. Відслужив у армії, отримую допомогу через безробіття, бо тут, у Мінську-Мазовецькому, управління праці не запропонувало мені жодного варіанту» [5, с. 18]. В іншій розповіді авторка хотіла знайти добрих людей. Її оголошення мало назву: «Якщо ти маєш зайвий одяг для хлопчиків 10 і 15 років, вишли, нам дуже важко. Коцьол Ядвіга, Вулька...» [5, с. 31]. І справді, знайшовся дарувальник у Варшаві і надіслав хлопчикам коробку з модними речами.

У розділі «1995: Польське душогубство» письменник звернув увагу на те, що економічна нестабільність країни призводить до соціальних сімейних зіткнень. Цей факт підтверджує професор соціології, автор «Атласу злочинності в Польщі», Анджей Семашко: «ПНР чи Республіка Польща, кожне третє вбивство трапляється з причини родинного конфлікту. Щороку ми фіксуємо найбільше вбивств у родинах...» [5, с. 101]. Інший тип смертності, що трапляється, визначає ступінь аморальності людей. Вони здійснюють подібні вчинки «...з метою порухунків і помсти між кримінальними угрупованнями, між спільниками по бізнесу, між кредиторами та боржниками. Насправді це тільки 5 % від усіх вбивств, але їхня кількість упродовж п'яти років систематично зростає» [5, с. 105].

М. Щигел залучив до тексту аудіозаписи розмов із радіостанції «68, 03 FM». Процес відтворення реального життя в 1990-ті роки відбувався в нічних прямих ефірах «Ніч з радіо для тебе» з четверга на п'ятницю, на початку 1995 року, коли радіостанція розпочала практикувати діалоги зі слухачами на різні соціальні теми. Під час одного з ефірів – «Часи, в які ми живемо, більшою мірою нас надихають чи пригнічують?» – діалог ведучого зі слухачами був схожим на приватну розмову з психологом, яку могли почути в різних куточках країни. «Одразу ж зателефонував чоловік, який почав доводити, що нова Польща дає нові можливості...» [5, с. 77], але були й такі, що не висловлювали слів захоплення. Історія Еви Моляк стосувалася загостреної ситуації в її житті: «Я часто не



можу заснути, бо мене доймають проблеми, – представилася вона слухачам. – Я мешкаю на Урсинові. – Вас нові часи надихають чи пригнічують? – спитало радіо. – Я сама виховую доньку. Вона замовкла. – Я вже другий день нічого не їла... – глибоко зітхнула» [5, с. 78]. Показово, що функції ведучого метонімічно перебрало на себе «радіо» й завершило розмову багатозначною фразою, стимулюючи слухачів поділитись вільною вакансією для Еви: « – Я не вірю, що немає, – сказало радіо» [5, с. 78]. І така фраза не поодинокі: «Радіо його похвалило» [5, с. 77], «Радіо висловило захоплення» [5, с. 77], «Радіо з розумінням киває головою» [5, с. 92].

У Польщі в 1990-х роках утворився найбільший і найдинамічніший ринок «Amway». М. Щигел у репортажі «1996: Забери нас до діаманта» відтворив не лише філософію успіху амвеївців, але й пригадав, як був співведучим Гражини Торбіцької на щорічному з'їзді Amway Конвент'95: «Я знижую голос: – Що таке успіх? здійснення усіх мрій? Етап розвитку? Гражина: – А МОЖЕ, ЛИШЕ МОМЕНТ У ЖИТТІ? МИТЬ ЗАДУМИ НАД ТИМ, ЩО БУЛО? Я трохи підвишую голос, збуджено: – ЯКИМ ПОВИНЕН БУТИ УСПІХ? ВИРІШАЛЬНИМ ЧИ ГРАНДІОЗНИМ? ... Я кричу: – ЧИ СЕКТОР А ВВАЖАЄ СЕБЕ ЛЮДЬМИ УСПІХУ!!!!?? Із зали: – ТАААААК!..» [5, с. 230–231]. Автор мав на меті показати, які маніпулятивні стратегії застосовують керівники фірми, щоб змотивувати працівників компанії.

О. Криштопа – український письменник і журналіст, переможець Всеукраїнського конкурсу художнього репортажу. Його погляд на історію та проблеми в посткомуністичний період репрезентують інакше ставлення. Книга О. Криштопи «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» – це четверта книга з серії про дев'яності роки, в основі сюжету якої – історія західного регіону України. Книга складається з 13 розділів. Автор підкреслював, що «наприкінці вісімдесятих з'явилося відчуття свободи» [2, с. 219].

О. Криштопа, на відміну від М. Щигела, спогади про 90-ті роки розпочинає не з матеріалів чи записів, а з особистих спогадів і розмов із яскравими представниками цієї доби. Уточнення, викликані авторською позицією, і переосмисленням, додають роз'яснень деяким місцям: «І от я знову на цьому ж вокзалі: приїхав у рідне місто, щоб написати книжку про дев'яності. Старі чеські тролейбуси ще точно пам'ятають ті часи – вони курсують з вісімдесятих» [2, с. 6].

У розділі «Згадати все» письменник нібито розпочинає діалог із читачами, ставлячи риторичні запитання: «Як написати книжку і про те, чого вже не існує, і при цьому не скотитися до белетристики? Де вони – ті дев'яності в Івано-Франківську?» [2, с. 1]. Його хвилювала тема безробіття. В Україні вона набувала інших форм, одна з яких і тепер є масовою – заробітчанство, а вокзал був тим місцем, де все починалось і завершувалось: «Тато мовчав і неспокійно роззирався. Він збирався на заробітки до Словаччини» [2, с. 3].

За словами автора, «є дві версії щодо хронології дев'яностих...» [2, с. 18]. Це версії Ю. Андруховича і Т. Прохаська. Тривожний настрій огортав суспільство, як пригадував патріарх Бу-Ба-Бу Ю. Андрухович: «...повальна інфляція, девальвація. Починається лавиноподібний процес масового зникнення всяких товарів. Вони і до того зникали, але тут воно перетворюється на масовий ажіотаж здобування доларів» [2, с. 21].

Т. Прохасько коментував: перший етап незалежності характеризувався тим, що було «дуже тяжко економічно жити, і повалилися всі основні схеми, як жити і що робити. І це, насправді, тривало аж так до середини дев'яностих. Я би так сказав, до 94-го чи 95-го» [2, с. 22–23]. На другому етапі уявлення про іншу модель поведінки виникає одночасно з терміном «державотворення», а «кумедність того періоду полягала у значній цінності так званих державотворчих процесів» [2, с. 23]. Т. Прохасько констатував, що



українці вигадували простіші шляхи заробітку, тому «... з'явилося страшенно багато людей, які перестали працювати там, де вони починали і збиралися закінчити своє життя» [2, с. 24].

О. Криштопа правдоподібно відтворив діяльність івано-франківської мафії, яка діяла за межами міста й нелегально переправляла до Праги українців до клубів. Методи представників злочинних угруповань вирізнялись жорстокістю: «саме вони тероризували чи контролювали (як то можна сказати?) наших людей у Празі й на кордоні» [2, с. 169]. Українці теж намагалися заробляти в Україні, пропонуючи людям рідкісних черв'яків. Т. Прохасько згадував: «...контора, яка їх привозила, стверджувала, що нібито ті страшенно облагороджують ґрунт» [2, с. 276]. Одним із найрозповсюдженіших способів заробляння грошей було «кидання»: «цілі угруповання спеціалістів, які власне, так робили: щось пропонували, брали гроші, а потім – десь зезали» [2, с. 276]. О. Криштопа узагальнив, що «немає ностальгії за дев'яностими. Вони були і веселі, і сумні» [2, с. 300].

Отже, художні репортажі М. Щигела й О. Криштопи демонструють типологічну близькість українських і польських реалій (безробіття, злочинність, соціально-економічні проблеми), які спіткали країни у посткомуністичну епоху. Перспективним є аналіз українських літературних репортажів у контексті теми.

Література

1. Іващук А. Варіативність інформаційних жанрів у сучасній українській пресі : автореф. дис. ... канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.04. Київ, 2009. 17 с.
2. Криштопа О. Ліхіє дев'яності : Станіславський феномен. Київ : Темпора, 2016. 306 с.
3. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 397–428.
4. Шеремет О. Літературно-теоретичні традиції польського репортажу. *Від бароко до постмодернізму.* Дніпро : Ліра, 2012. Вип. 17. С. 64–69.
5. Щигел М. Неділя, що відбулась у середу / пер. А. Бондар. Київ : Темпора, 2013. 316 с.
6. Якубовська-Кравчик К. Дитинство у контексті історії. *Слово і Час.* 2020. № 1 (710). С. 51–61.
7. Яремчук О. Маріуш Щигел : «Треба дивитися серцем». URL : <http://litakcent.com/2016/05/04/mariush-shhygel-treba-dyvtyysja-sercem/>

Лигаркова О. М.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

МЕЖА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ О. ТОКАРЧУК «ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ»

Екзистенція як предмет художньої рефлексії давно стала предметом літературознавчого дослідження. Складовою екзистенційного поля літературного твору є межа – явище надзвичайно багатомірне, по різному усвідомлюване авторами та героями. Як один із механізмів змістоутворення воно в різні часи перебувало в полі зору теоретиків



літератури (М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Н. Римар та інших). У сучасній літературі його досліджують Т. Гундорова, С. Кирилук, В. Корінна, Л. Скорина, А. Степанова та інші.

Ю. Лотман вважав, що однією з основних ознак внутрішньої структури того чи іншого тексту є його розбиття на межі, які розділяють його внутрішній простір [див.: 5, с. 468]. Мета нашої статті – дослідити мотив «межі» як основоположного засобу побудови художнього світу, розкрити особливості його актуалізації та інтерпретації в одному з романів польської письменниці Ольги Токарчук.

Ця письменниця отримала Нобелівську премію з літератури за роман «Бігуни», «уявний наратив, який з енциклопедичною пристрасстю представляє перетин кордонів як форми життя» [4]. У центрі цього твору – людина-мандрівник, фланер, що звик перетинати межу. Цей мотив простежується і в інших її романах, незважаючи на те, що герої не подорожують, а живуть в одному місці. Серед них і твір «Веди свій плуг понад кістками мертвих», що є своєрідною детективною драмою, сюжет якої заводить читача в невеличке (всього вісім будинків), глухе дачне поселення Люфтцуг (в перекладі з німецької – протяг). Головна героїня твору – пенсіонерка Яніна Душейко, вчителька англійської мови в місцевій школі.

Жінка захоплюється астрологією, любить тварин, перекладає вірші Вільяма Блейка. Саме вона опиняється в епіцентрі смертей, які наводять жах на мешканців невеличкого міста, поряд із яким знаходиться Люфтцуг. Героїня щиро хоче допомогти слідству, та поліція не сприймає її теорії, що за злочини відповідальні тварини, які помстилися мисливцям за вбивства невинних душ.

У цьому романі «межа» є невід'ємним елементом, що формує образ провінції та звертає увагу читача на обмеження в її існуванні. Герої твору живуть на Плесоґір'ї, недалеко від кордону з Чехією. Їхнє поселення є своєрідним локусом, відгородженим від зовнішнього світу: «Наше селище – це декілька будинків, які стоять на Плесоґір'ї, осторонь від решти світу» [7, с. 23]. Всі мешканці з приходом зими повертаються до міста, бо в селі дуже важко жити від жовтня до квітня через погану дорогу, морозну холодну погоду й велику кількість снігу. Тому у просторовій межі виявляються часові координати, оскільки влітку межа ніби зникає, люди повертаються, поєднуючи великі міста та прикордонну провінцію. Взимку ж у поселенні залишаються лише головна героїня, Матоґа та Велика Ступня. Між будинками сусідів відстань всього лише пів кілометра, але вони майже не спілкуються між собою і навіть зустрічаються не часто, бо, як селище відгороджене лісом, будинки героїв теж відмежовані стежками, дорогами, порогами.

Межі – це й географічні об'єкти, які відокремлюють дачне селище від зовнішнього світу та створюють ідеальні умови для полювання. Межа між містом та природою, світом людей та тварин, яку люди постійно перетинають та створюють амвони. Сама назва цих споруд для мисливців натякає на перевернутість, інверсивність світів та моралі.

Є державний кордон – межа між двома державами, яку легко перетинають птахи та звірі, чим підкреслюється її ілюзорність, непотрібність, хоч в уявленні героїні – це кордон між Польщею, у якій гарна людина важко вписується у суспільство (друзі Яніни саме з тих, хто відчуває відчуженість від світу), та світлою, сонячною Чехією («... ця чудова, лагідна країна. Усе там сяє Сонцем, позолочене світлом» [7, с. 77]), духовність якої підкреслено частою згадкою про книжкову крамничку, де можна купити рідкісні видання.

Крім того, у творі наявна межа як перехід, як те, що можливо або необхідно подолати для будь-яких змін. Переступ межі в такому разі, на думку М. Бахтіна [див.: 1, с. 234–497], може розглядатися як прояв особистого вибору.



Головна героїня роману вважає, що завдяки гніву людина може переступити власну межу – психологічну: «Гнів призводить до того, що розум стає чітким і проникливим, можна більше побачити. Він витісняє інші емоції й панує над тілом. Немає сумніву, що в гніві народжується будь-яка мудрість, бо ж Гнів здатен подолати будь-які межі» [7, с. 19]. Але це, очевидно, символізує відхилення від нервово-психологічної норми, тому тут можна говорити й про божевільня Яніни Душейко, яка заради відновлення справедливості, змушена перейти межу і вчинити вбивство, бо про жорстоке поводження з собакою, смерть косуль, лисів, кабанів, птахів у поліції не хотіли й чути. На листи та заяви пані Душейко ніяк не реагували, вважаючи її божевільною. Вона ж не могла більше цього терпіти: «Скільки ж можна дивитися на мертві тіла? Невже це ніколи не скінчиться? Мої легені болісно стиснулись, я ледь дихала» [7, с. 91]. Героїня Ольги Токарчук постійно актуалізує для себе поняття проходження певної межі, за якою міняється її сутність, за якою вона долає рамки своєї соціальної та людської несвободи й починає існувати в іншому вимірі. Вона сама говорить про те, що інколи буває не Яніною, а Божигнівою чи Навоєю. Але коли героїня переступає цю «власну» межу – вона опиняється в лікарні. Пані Душейко перебуває в стані напівсну, її переслідують видіння. Вона говорить: «Інколи мені здається, що ми живемо у світі, який самі собі уявляємо. Вирішуємо для себе, що добре, а що ні...» [7, с. 218].

Свою «власну межу» переходять у романі й мисливці – це «і директор лікарні, і начальник пожежної охорони, і власник автозаправки. Батьки родин, зразкові громадяни» [7, с. 215–216]. Це і ксьондз, який говорить про мисливців як про посланців і співників Бога «у творінні, захисті тварин і співпраці» [7, с. 205], які тим не менше стають вбивцями не лише багатьох диких тварин, а й собак Яніни Душейко. А отже, переходять межу не лише соціальних законів, а й законів моралі. І це постійно акцентується, оскільки ці персонажі героїнею-оповідачкою сприймаються виключно як такі, що втратили власну душу, пов'язані не лише мисливством, але й кримінальними злочинами, корупцією, лицемірством. Невипадково вбивство тварин освячує ксьондз-мисливець. Всі вони перетнули межу людяності.

Свою межу людяності перетинає і Яніна. В. Корінна визначає межу як породження почварності (рос. чудовищности). Вона вважає, що почварність виникає на межі перетину різних логік. А ключовим поняттям є чудовисько, породжене розщепленістю «Я» [див.: 3]. Дослідниця вважає, що носії чудовиська можуть відчутти його існування лише на емоційно-інтуїтивному рівні. Яніна Душейко хоче помститися мисливцям за смерть своїх собак, перетворюючись на чудовисько, але не усвідомлює цього. Вона стає жорстокою, злою: «...я гепнула його щосили, коли він намагався підвестися, раз, два, три, а може й більше. Після кожного удару трохи вичікувала, чи не почую, як він дихає. Нарешті він затих» [7, с. 222]. Але після скоєного злочину в автомобілі вона вже майже нічого не пам'ятає, її нудить, вона відчуває біль і втому: «Та чи ви мені повірите, що я не робила це цілком свідомо? Відразу забувала про те, що сталося, ніби мене боронили могутні Захисні Механізми» [7, с. 223]. Можливо саме через неусвідомлення скоєного, пані Душейко й не відчуває докорів сумління. Жінка вважає, що вона започатковує процес, який подолає усе зло. Героїня перебуває на межі реального та ірреального, свідомого та несвідомого, що пов'язується насамперед із психічною структурою людської особистості.

Існує також межа між життям та смертю, яку не можна перетинати, але яку порушують мати й бабуся героїні, ніби застерігаючи її від злочину. Межа між життям і смертю дарується людині (і тварині) від народження (недарма героїня захоплюється



астрологією). Ніхто не може її змінити, але людина вбиває тварин, порушуючи межу, світовий порядок, і героїня, вираховуючи день смерті мисливців, ніби делегує собі право творення рубікону.

Важливе значення в романі «Веди свій плуг понад кістками мертвих» має безмежність. Яніна Душейко акцентує увагу на тому, що «розумове обмеження та людська жорстокість взагалі не мають меж» [7, с. 164]. Про це вона говорить, наводячи приклади безглузвих судових процесів над бджолами, які заважали святому Бернару працювати; над конем, що вбив людину; над шурами, які знищили людське майно; над гусінню, що знищила виноградники.

Отже, у романі О. Токарчук «Веди свій плуг понад кістками мертвих» поняття межі має різні вияви: географічні, психосоціальні, естетичні, морально-етичні. У перспективі подальших досліджень – їх детальний аналіз.

Література

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1972. 320 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 237–405.
3. Корінна В. Межа як один з топосів, що породжують почварність (на матеріалі української прози початку ХХ століття). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Бердянськ : БДПУ, 2010. Випуск ХХІІІ. Ч. І. С.101–112.
4. Кочкіна М. Письменниця українського походження отримала Нобелівську премію з літератури. URL : <https://www.poglyad.tv/pysmennitysya-ukrayinskogo-pohodzhenya-otrymala-nobelivsku-premiyu-z-literatury/>
5. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры. *Лотман Ю. Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство, 2001. С. 462–484.
6. Рымарь Н. О функциях границы в художественном языке. *Граница и опыт границы в художественном языке* / научн. ред. Н. Рымарь. Самара : Самарская гуманитарная академия, 2004. Вып. 2. С. 28–42.
7. Токарчук О. Веди свій плуг понад кістками мертвих : роман / пер. з пол. Б. Антоняк. Львів : Урбіно, 2011. 236 с.

Марценішко В. О.
к. філол. н., ст. викладач
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

ТОПОС СТЕПУ В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ Г. СЕНКЕВИЧА «ВОГНЕМ І МЕЧЕМ» І М. СТАРИЦЬКОГО «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ»

Композиція роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» і трилогії М. Старицького «Богдан Хмельницький» типова для історичних романів ХІХ століття: точно визначені хронологічні рамки, опис надзвичайних природних явищ (стихійні лиха, «знаки», особливості клімату), короткий звіт про події, які авторові видаються найважливішими. Специфіка сюжетотворення визначається не лише індивідуальними авторськими інтенціями, а й особливостями жанрової природи творів, адже відомо, що роман вирізняється певною «консервативністю» щодо структурних змін. Можемо



стверджувати, що в царині сюжету белетристи помітно тяжіли до традиційності, що поєднувалася з елементами художніх пошуків.

Одним із визначальних у романістиці є топос степу, який не лише створює загальне пейзажне тло, а й визначає зміст твору, моделює сюжет, характер героя, увиразнює ідейні вузли. Звичайно, можна помітити певні відмінності в художньому функціонуванні степових пейзажів в аналізованих творах, адже природний світ для митця є важливим, оскільки «його естетично-художнє значення, історико-функціональний чи, точніше, історіософський ракурс бачення і зображення в тексті певного ландшафту першочергово окреслює або підсилює авторську концепцію» [1, с. 123]. Митці використовують топос степу не тільки для того, щоб герої могли пройти дорогою випробувань для перевірки їхньої сміливості, витримки, шляхетності, здатності долати труднощі та біль. Як стверджує К. Вика, «український степ у своєму пригодницькому вимірі виконує ті ж функції, що й американські прерії у вестерні. Він дуже схожий на Дикий Захід, оскільки реалізує концепт відкритого простору, в якому щомиті може щось трапитися, де на мандрівника чатує гостра небезпека» [2, с. 36].

Звісно, Г. Сенкевич усвідомлював відмінність американських прерій, які він мав нагоду бачити особисто, від романтичного кліше (Дике Поле), що сформувалося в нього під впливом «української школи»: «Цей степ (*американський*. – В. М.) почав мені набридати і мучити, бо це не український степ з курганами, зі своєю поетичною традицією. В Україні вітер несе ніби з другого світу відголоси «Алла!» і «Матір Божа!», постріли з самопалів, іржання коней, словом, там степ має свою живу душу. Він говорить і співає на всю широчінь і простір, колишеться, хвилюється, живе; вершники тонуть у травах по груди» [3, с. 125]. У наведеному описі письменник застосовує легковпізнавані елементи романтичного міфу України: поетична традиція, війна з татарами, жива душа степу, а також топографічно-пригодницькі знаки – кургани, трави, вітер, коні. Саме такий простір долають Скшетуський дорогою на Січ, Заглоба і Гелена, втікаючи від Богуна, товариші Скшетуського в пошуках його нареченої.

Знаковими топосами у творі «Вогнем і мечем» є Дике Поле, Дніпро, пороги, Січ, Україна, Річ Посполита, Задніпрянина, степ. Один за одним вони стають місцем дії роману, в якому основу сюжету становлять подорожі, походи, експедиції, а переміщення персонажів розкривають трагедію вимушених змін [4, с. 52]. Під тиском зовнішніх обставин усі персонажі роману відмовляються від свого простору (шляхта й міське населення втікає від повстання, селяни й козаки йдуть до війська Б. Хмельницького, частину з них забирає в ясир татарська орда, чимало людей гине: «Містечка лежали в руїнах, села були спалені й безлюдні – жителів перебили або в ясир забрали. Тільки трупи попадалися дорогою, остови будинків, костьолів, церков, напівзгорілі сільські хати й собаки, що вили на згарищі. Хто не загинув від рук татар чи козаків, ховався в лісових хащах і вмирав від холоду й голоду, не сміючи виткнути й носа, не вірячи, що нещастя вже минуло» [5, с. 184]). Як наслідок: «Пустіла Річ Посполита, пустіла Україна. Вовки вили на руїнах стародавніх міст, квітучі колись краї стали великою гробницею» [5, с. 480].

Розгорнуті образи степу у творах М. Старицького й Г. Сенкевича мають синтетичний характер: вони поєднують описовість із подієвістю, виступають тлом історичної (звільнення Б. Хмельницького, виступ запорізького війська) і пригодницької сюжетних ліній (зустріч Скшетуського з Геленою, її втеча із Заглобою). Цей хронотоп у творах М. Старицького й Г. Сенкевича, як і в набутках інших письменників-романтиків, «олюднений», його характер визначають прагнення й конфлікти людей, а деякі образи чи групи образів взагалі мають виразний «степовий» статус (татари, козаки, Богун).



Інтенсивності просторовим образам додають елементи літературної традиції – зображення пустельного, дикого і грізного степу, вкритого курганами й могилами, де розгортаються військові походи, криваві сутички, кружляє хиже птаство [1, с. 125–126].

У трилогії М. Старицького привертає увагу гармонійність степового топосу, що трактується як особливий, близький до казкового міфосвіт, наділений потужною енергетикою: «Солнце уже было высоко и обливало косыми лучами простор, блиставший теперь дорогим серебром, усеянный самоцветами да бриллиантами; на волнистой поверхности и наносных холмах лежали прозрачные голубые и светло-лиловые тени, освещенные же части блистали легкими розовыми тонами, отливавшими на изломах нежной радугой; ближайшие кусты и деревья оврага увешаны были гроздьями матового серебра, а стебли нагнувшихся злаков сверкали причудливым кружевом, унизанным яхонтами и хризолитами. Вся глубокая даль отливала алым заревом, а над этой безбрежной равниной, полной сказочного великолепия и дивной красоты, высоко подымался чистый небесный свод, сиявший при сочетаниях с серебром еще более яркой лазурью» [6, с. 21].

Степ як константа національного буття в художньому світі твору М. Старицького є невід’ємною категорією. «Однією з найсуттєвіших характеристик художнього світу, – за переконанням Г. Клочека, – є ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність», котру науковець пояснює як «тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено в творі» [7, с. 12]. В українській і польській історичній романістиці ейдоси степу пов’язані з козацтвом. Особливою домінантою історичного пейзажу є здатність наділяти топос змістом, під яким розуміють важливі смисли націоекзистенційного порядку. Мова йде про специфічний хронотоп степу, що поєднує в собі географічний ландшафт з історичною пам’яттю української нації. На думку сучасної дослідниці, «Історіософська ідея степу актуалізувала в літературному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття національну ідею України як державницької нації і водночас сконцентрувала наріжні питання державотворчого процесу, які залишатимуться актуальними для народу впродовж ХХ століття» [8].

Пейзажно-степові візії, присутні в трилогії М. Старицького, генерують сакральний зміст, актуалізують важливі для української нації, пов’язані зі степом, конотації волі, боротьби, вічності, рідної землі (наприклад: «Ничтожен кажется человек среди этой беспредельной нелюдимой пустыни! Чернеющая, неведомая даль щемит сердце тоскою, низкое небо давит тяжелым шатром, а срывающиеся вздохи уснувшей на время метели леденят и морозят надежду; но на широком лоне этой раздольной в отваге степи-пустыни воспитался и дерзкий в отваге сын ее – запорожский козак; вольный, как ветер, необузданный, как буря, бесстрашный, как тур, он мчится по этому безбрежному – то белому, то зеленому – морю, и любо ему переведаться своею выкоханною силою и с лютым зверем, и с татариним, и со всяким врагом его волюшки; ничего ему не страшно: ни железо, ни выюга, ни буря, ни самая смерть, а страшна ему лишь неволя, и ей-то он не отдастся вовеки живым; не поймать его, как буйного ветра в степи, и не сковать его, как бурного моря...» [6, с. 7–8]).

У М. Старицького й Г. Сенкевича образ степового простору проходить також знакову трансформацію: набуває реалістичних рис, «секуляризується», зберігаючи при цьому всі принципи мотиви романтичної поезії. Прилучаючись до історичної фабули, він виступає не тільки тлом, а й «учасником» подій, впливає на їхній перебіг. Ця багатофункціональність степових описів пов’язана, головним чином, із тим, що поряд із запозиченими з фольклору мотивами виступають фрагменти, оперті на історичні та



географічні реалії [9, с. 425]. Такі картини найбільш інтенсивно насичують початок роману Г. Сенкевича, далі письменник послуговується аллюзіями, що апелюють до пам'яті читача: «Скільки там (*у степу*. – В. М.) битв відгриміло, скільки людей полягло – ніхто не злічив, ніхто не затамив. Орли, яструби і круки – одні про те знали, а хто здалека чув лопотіння крил і каркання, хто бачив пташині вири, що кружляли над одним місцем, той знав, що там трупи або кістки непоховані лежать... На людей у травах полювали, ніби на вовків або сайгаків. Полював хто хотів. Переслідувані законом люди рятувалися у диких степах, озброєний пастир стеріг худобу, лицар шукав там пригод, лиходій – здобичі. Козак – татарина, татарин – козака. Бувало, що й цілі ватаги стерегли стада від юрби грабіжників. Степ, хоч і пустельний, водночас не пустував – він був тихий і грізний, спокійний і повен засідок, дикий не лише від Дикого поля, а й від дикості душ» [10, с. 24].

У степовому хронотопі роману Г. Сенкевича, на відміну від трилогії М. Старицького, актуалізується семантика дволикості, роздвоєності, зрадливості, непередбачуваності, мінливості. Це зумовлено його статусом межової зони, території козаків і татар, які є чужими, небезпечними для Речі Посполитої, оскільки не підтримують політику єдності держави [див.: 9, с. 423–433]. В експозиції твору акцентований мотив загрозової видимості спокою, який не відповідає традиційному, звичному тут порядку, коли йдуть бої, гинуть люди, а згодом «трупи або кістки непоховані лежать...» [5, с. 24], озброєні пастухи стережуть отари, лицарі шукають пригод, розбійники – здобичі, а «часом точиться на ньому велика війна» [5, с. 24], пливуть, «мов хвилі, татарські чамбули, козацькі полки, польські або волоські хоругви» [5, с. 24–25]. У цьому контексті пустота, незаповненість, порожнеча набувають негативних, зловісних конотацій. Так само і в мотиві тиші, на противагу вереску, який здіймає сполохане чамбулами птаство, актуалізується мотив напруженого очікування, затишшя перед бурею.

У типовій для романтичної традиції формі подає Г. Сенкевич описи вечора й ночі в степу незадовго до порятунку Б. Хмельницького: грізний, фантастичний, дещо містичний простір ночі сповнений мотивами, близькими до «Канівського замку» С. Гоцинського. Також картину заходу сонця, інкрустовану відчуттями небезпеки, меланхолії, смутку, можна відшукати в поемі «Марія» А. Мальчевського. На перший погляд, складається враження, що інтерпретація образу Дикого Поля в романі корелює з традицією бурхливого, сповненого жорстокості «Канівського замку» й песимістичної, меланхолійної «Марії». Однак цей образ у Г. Сенкевича сповнений також оптимістичними, життєрадісними акцентами (див., наприклад, початок сьомого розділу першого тому). Натомість у трилогії М. Старицького в степовому хронотопі актуалізовано значення життя, буяння, кипіння, гармонії, мотив небезпеки тут мінімізований. Степ – рідний простір для козака, співзвучний із його душею. Це відчуває не тільки оповідач, а й самі козаки, в яких степ викликає почуття радості й пошани («...а степь не гудит: теперь-то она скучна, верно, а вот поедешь летом, не нарадуешься: море морем, так и играет зелеными волнами, а везде-то – стрекотание, пение и жизнь: косули, куропатки, стрепета и всякая дичь просто кишмя кишит... А дух, а роскошь, а воля! Эх, посмотришь, распахнешь грудь да так и понесешься навстречу буйному ветру либо татарину... И конца-краю той степи нет, тем-то она и любя, и пышна» [6, с. 11–12]).

Г. Сенкевич також вважає, що цей гармонійний взаємозв'язок степу й козаків забезпечив їм перемогу в битві під Жовтими Водами: «Степ розмок не лише на поверхні, як у перший день битви, а й углибину. Важка кіннота майже не могла пересуватися, що відразу ж дало перевагу швидким запорозьким і татарським хоругвам. ... Розмоклий степовий ґрунт справді змусив важку артилерію не відходити від окопу. Силу гусарів



становив розгін, приносячи перемогу, а тим часом вони змушені були лишатися на місці» [10, с. 237]. Розмоклий степ також перешкодив Гелені своєчасно потрапити до Лубен і уникнути всіх подальших нещасть і тривоги.

Отже, у трилогіях Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» і М. Старицького «Богдан Хмельницький» топос степу постає важливою складовою культурно-географічного портрету України, її знаковим простором, що обумовлює специфіку сприйняття краю. В аналізованих творах виокремлюємо основні амбівалентні семантичні складові топосу степу: тривога, небезпека, смерть, з одного боку, і безмежна воля, гармонія, життя – з іншого.

Література

1. Ткаченко І. Поетика і поезія українського степу в історичному романі (на матеріалі романістики М. Гоголя, А. Кащенко, З. Тулуб та Ю. Мушкетика). *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2008. № 11–12. С. 123–134.
2. Wyka K. O sztuce pisarskiej Sienkiewicza. *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966 / pod red. A. Piorunowej i K. Wyki. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1968. S. 9–50.
3. Sienkiewicz H. Listy z podróży. Kijów : Lionet L.t.d., 1995. 645 s.
4. Чужа Т. Топос «перевернутого світу» у романі Г. Сенкевича «Вогнем і мечем». *Слово і час*. 2003. № 1. С. 51–55.
5. Sienkiewicz H. *Ogniem i mieczem* : w 2 t. Warszawa : Kama, 1998. T. 2. 400 s.
6. Старицький М. Богдан Хмельницький. *Старицький М. Зібрання творів* : у 8 т. Київ : Дніпро, 1965. Т. 5. Кн. 1. 721 с.
7. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. Матеріали до спеціального курсу «Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу». Кіровоград : РВВ КДПУ, 2007. 24 с.
8. Стежко С. Концепція історичного минулого в українській драматургії 1920–1930-х років (С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Микитенко, М. Ірчан) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 169 с.
9. Лескинен М. «Чужое» пространство в романе Генрика Сенкевича «Огнем и мечем». *Studia polonica II: K 70-letiu B. A. Хорєва*. Москва : Индрик, 2002. С. 423–433.
10. Sienkiewicz H. *Ogniem i mieczem* : w 2 t. Warszawa : Kama, 1998. T. 1. 448 s.

Матвієнко В. Е.
аспірантка

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ПОДІЙ ВІЙНИ НА СХОДІ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ Б. ГУМЕНЮКА

Головною ознакою новітньої української літератури є миттєва реакція на найгостріші та найболучіші проблеми й події, що постають у нашому суспільстві. Особливої уваги нині потребує дослідження літературних творів письменників-сучасників, які художньо відображають події війни на Сході України. «Ознайомлення з художніми творами, – як слушно зауважує І. Бойцун, – дає ключ для глибшого розуміння причин і наслідків гібридної війни, дозволяє осмислити протистояння нового типу, кризу



людської свідомості, травматизацію особистості, наслідки психологічних зламів в умовах деструктивного процесу» [1, с. 273]. Значимість таких текстів полягає в написанні їх свідками подій, котрі намагаються не лише зафіксувати, а й переосмислити, дати оцінку, винести життєві уроки.

Творчий доробок Бориса Гуменюка відкриває можливості інтерпретації текстів, які апелюють до теми війни. Зокрема, маємо ряд збірок, присвячених досліджуваній темі: «Вірші з війни» (2015), «Блокпост» (2016), двотомник «100 новел про війну» (2018). Н. Герасмиєнко, досліджуючи збірку Б. Гуменюка «Блокпост», констатує: «Тексти в книжці Б. Гуменюка ґрунтуються на реальних подіях, спогадах, враженнях, думках автора-очевидця. "Блокпосту" також властиві й такі ознаки нон-фікшну, як опис значного часового відрізка, змалювання не тільки яскравих, важливих подій, а й психологічного стану людей тощо» [2, с. 85]. Слід зауважити, що такі ознаки характерні для усіх збірок письменника, присвячених темі війни. Усі ці тексти об'єднані не лише проблемно-тематично, а є своєрідними фрагментарними частинами, що вимальовують загальну картину війни на Сході України, поєднуючи авторську концепцію світосприйняття. Проте саме проблемно-тематичний фактор досліджуваних текстів визначає низку домінантних ознак.

Можливість смерті моделює екзистенційність зображуваного: «Піднімаю погляд. Бачу танк. Просто перед нами вигулькнув з очеретів. Цілиться. Наводить гармату. Мить. Затамовую подих. Чую, як серце ламає ребра. Кров в жилах вурдиться і стає білою, наче прокисле молоко на великому вогні. Закриваю очі. Прощаюся. Пробачте за все. Постріл! Все. Ні. Не все. Я – думаю. Я себе осягаю. Я – є. Я – живий. Я в іншому місці. Не тут. І таке спустошення, така втома, такий екзистенційний біль, і така неймовірна радість!» [5, с. 22]. Перебування на крихкій межі життя та смерті характерне для всіх героїв-воїнів, які вимушені кожного дня боронити свою країну. Неодноразово письменник відображає жертвну смерть задля життя інших. Так, коли один із підрозділів потрапив у засідку, і залишилося всього два солдата, то вони не вагаючись зробили свій вибір: «Вони подивилися один одному в очі обнялися / Пробач мені брате / І ти пробач мені брате / Один затиснув в руці гранату / Інший висмикнув чеку» [4, с. 28]. Герої Б. Гуменюка впевнені, що жертва на війні не даремна, у них простежується чітка громадянська позиція, без пафосу й патетики.

У творах про війну Б. Гуменюка світоглядна позиція героїв почасти будується на основі антропоцентричних дихотомій духовність / матеріальність, добро / зло, воля / неволя, свої / чужі тощо. Наприклад ідентифікація свій / чужий відбувається не лише за територіальною ознакою, а й за мовною: «Не партеся, хлопці, своїх впізнаємо на дух, у нас вата не розмовляє українською, тим паче з галицьким акцентом» [4, с. 10]. Загальновідомо, що на війні людина стає іншою, тому й герої Б. Гуменюка змінюються. Герой-наратор підсвідомо відчуває, що: «Немає мене. Того, якого вони знають, давно немає» [6, с. 15]. Інший солдат констатує: «Тут відбувається моє становлення. Тут – я відбуваюся. Я тут став і стою» [6, с. 8]. Така внутрішня трансформація є невід'ємною ознакою становлення воїнів, які ще донедавна знали про війну лише зі сторінок книжок. За словами самого письменника: «Війна змінює свідомість, це стан афекту, в якому ти перебуваєш перманентно і майже постійно. Перший раз приїхав на війну, перший раз взяв зброю, перший раз вистрілив у людину, перший раз вистрілили в тебе, перший раз побачив загибель людину, поранену людину, без кінцівки [див.: 7].

Художню своєрідність творів про війну представляють відсутність розлогих пейзажів, проте інколи зустрічаємо апокаліптичні картини: «Руки, ноги, голови – котра



вціліла, тіла – кому пощастило, в окремих випадках – коли не поталанило – м'ясна каша; як це все сортувати, складати до купи?» [3, с. 9]. Натуралізм зображеної дійсності передає усю палітру відчуттів письменника, доповнюючи образ війни.

У творчості Б. Гуменюка художні тексти часів національного становлення актуальні та набувають нового звучання. Так, інтертекст («вічні» образи, мандрівні мотиви, згадки про інші культурні здобутки, твори авторів різних національних літератур) розширюється, в результаті чого зміст згаданого у творі виступає джерелом новотворів. Найчастіше письменник апелює до творчості Т. Шевченка (вірш «Заповіт»), Ліни Костенко (вірш «Коли юна дівчинка Ліна Костенко»), П. Тичини.

Отже, для творів Б. Гуменюка про події війни на Сході України характерні екзистенційність, апокаліптичність, натуралістичність, інтертекстуальність. Змістова складова таких текстів вирізняється образною згущеністю, оскільки письменник передає найтонші больові порухи героїв. Цінність творів Б. Гуменюка полягає в тому, що автор не естетизує дійсність, натомість дає нагоду подивитися збоку на реальність і дати власну оцінку подіям.

Література

1. Бойцун І. Українське суспільство в романі «Оголений нерв» Світлани Талан. *Гібридна війна на Сході України в міждисциплінарному вимірі: витоки, реалії, перспективи реінтеграції* : зб. наук. праць / за заг. ред. В. Курило, С. Савченко, О. Караман. Старобільськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. С. 273–279.
2. Герасименко Н. «Блокпост»: рядки, мов постріли. *Слово і час*. 2017. № 2. С. 84–86.
3. Гуменюк Б. Блокпост : Вірші. Новели. Публіцистика. Київ : Академія, 2016. 336 с.
4. Гуменюк Б. Вірші з війни. Київ : Ярославів Вал, 2015. 136 с.
5. Гуменюк Б. 100 новел про війну. Київ : ДІПА, 2018. 272 с.
6. Гуменюк Б. Вірші з війни. Київ : ДІПА. 2018, 192 с.
7. Терещук Г. Правда війни у поезії Бориса Гуменюка. URL: <https://www.radio.svoboda.org/a/26907023.html>

Матішак А. В.
студентка магістратури
Херсонський державний університет
Наук. кер.: к. пед. н., доцент Бондаренко Л. Г.

ХУДОЖНЄ ЗМАЛЮВАННЯ ТРАГІЧНИХ СТОРІНОК УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У ТВОРІ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»

У доповіді розглянуто художнє змалювання тоталітарного режиму відомим українським діаспорним письменником Іваном Багряним в автобіографічному романі «Сад Гетсиманський». Досліджено роль образу головного героя твору Андрія Чумака в авторській концепції спротиву тоталітарному режиму. Акцентується увага на художніх засобах відтворення страшної машини сталінських репресій.

І. Багрянний уславився своїм невпинним бажанням досягти справедливості у всьому. Він не боявся заслань, фізичних тортур, хоча і сам встиг випробувати на собі сталінські репресії у 30-х роках. У в'язницях автор пройшов усі кола пекла, його намагалися «розколоти» слідчі, тобто змушували зізнатись у тому, чого він не робив.



Набутий досвід в'язня надав поштовх до написання роману, що сповнений реалістичних моментів. Зокрема, як зазначав сам автор, «Всі прізвища в цій книзі, як то прізвища всіх без винятку змальованих тут працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також всі прізвища в'язнів (за винятком лише кількох змінених), – є правдиві» [1].

Представники народу знали про страшні події, що відбувалися зовсім поруч, часто зі знайомими, але усі вони старанно замовчувалися владою. Люди боялись потрапити на місце бідолашного в'язня, випробувати його долю. Саме страх, що проснував повітря навкруги, відчув Андрій, коли його перевозили до Харкова: «Андрій дивився на будівлі, машини, ... на людей, що сновигали зіщулені вулицями й площами ... і бачив ту саму печать. І нарешті збагнув: То ж страх! Невисловлений, затаєний, але невідступний страх!» [1].

Цей німий страх не міг не прикувати уваги Андрія. Для суспільства він виглядав сміливим відчайдухом, але бути таким, як він не кожен спромігся б. Саме тому батьки привчали дітей змалечку мовчати про все, самі були надто уважними до своєї мови, особливо коли десь поруч знаходився міліціонер чи військовий. Для опису стану суспільства в той час автор вдало використовує прийом антитези: «На дворі сліпучо-сонячна погода і – тиша! В такому великому місті – й тиша! [...] за всіх кричить дерев'яним голосом радіо-гучномовець на площі, а приватно ніхто вже не сміє кричати й галасувати, як не сміє й продавати морозиво та «Міррад». Мабуть, приватно ніхто вже не сміє вже й сміятись...» [1, с. 51]. Такі думки снували в голові Андрія, який тоді ще не знав, що його чекає далі та чому до нього прикуто стільки багато співчутливих, німих, сповнених болю людських очей.

Далі герой потрапляє на сумнозвісну «Фабрику-кухню»: «Фабрика-кухня... Якщо існує «той світ» по думці всіх смертних, то оце він і є» [1, с. 53]. Це була страшна машина, що мала особливе призначення: ламати долі простих жителів країни заради блага влади, держави, побудованої ідеологами. Схема радянського правосуддя була відпрацьована на сотнях, тисячах осіб, які мали нещастя десь чи у чомусь показати свою індивідуальність, виділитись із заляканої сірої маси. За такими індивідуумами відразу виїжджали спеціальні люди, і найчастіше більше їх ніколи ніхто не бачив. Однак, «Фабрика-кухня» не була лише механізмом вбивства нескорених, але місцем каторги, наруги, безчестя.

Головним завданням слідчих було зламати моральний дух в'язня, довести усіма методами, що життя людини нічого не варте. Коли особистість втрачає віру в себе і навколишній світ, коли перестає мислити критично – її можна змусити зізнатись у тому, чого вона не вчиняла. Люди йшли на такий крок лише для того, щоб не терпіти більше знущань. Це називалось «розколотись».

Саме такі зізнання хотіли отримати від Андрія Чумака. Коли він потрапив у в'язницю, його слідчі постійно змінювались. Але кожен із них, маючи власну тактику, домагався лише одного: морально знищити нескорений дух хлопця, використовуючи при цьому різні способи фізичного впливу. На нього кричали, його били, катували по кілька днів підряд в одному кабінеті, обираючи різні види знущань. Морально тиснули, вишукуючи його слабкі місця. Усе це було задля того, щоб він визнав придумані слідчими звинувачення. Але він не здавався, хоч на ньому не було і живого місця. І коли до нього звернувся за порадою однокамерник – молодий хлопець Давид, що повірив Андрієві та шукав у нього підтримки, опори, віри, то Чумак сказав йому: «Ліпше умерти раз, умерти гордо, з незламаною душею, аніж повзати на колінах і вмерти двічі – морально й фізично. Але в першому варіанті ще є шанс взагалі не вмерти» [1, с. 270].



Кожен новий слідчий, що з'являвся в Андрія, намагався довести йому, що він жорстокіший за попереднього. Це було одним із методів залякування. Наприклад, Донець сказав: «– Я тобі не Сергєєв! І вже з-під моєї руки ти не вийдеш живий, чуєш? – Він стиснув величезний свій кулак і поклав його аж на край столу. ... Не схочеш по-доброму, так поповзеш рачки. Пойняв?» [1, с. 274]. Але Андрій не погоджувався «по-доброму» підписувати папір про каяття, що йому постійно підсовували. Через те мав пошкоджені майже всі органи, не міг дихати. Але віру в себе не втратив. Його змушували підозрювати у зраді своїх братів, кохану, – ці думки аж надто пекли серце в'язня.

І. Багрянний талановито змалював усе пекло радянської системи, показав наскільки не цінувалася людина взагалі: «Краще вбити сто невинних, аніж пропустити одного винного», – ця фраза описує все ставлення радянських можновладців до будь-якого громадянина та до народу в цілому. Тоталітарний режим не робив винятків ні для кого. У в'язниці сиділи селяни та професори, робітники та директори заводів. На прикладі Андрія Чумака та інших в'язнів, які не вижили, але не зреклись своєї громадянської позиції, ми можемо побачити сміливість та відчайдушність українців у радянський час.

Література

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Київ : Дніпро, 1992. 528 с.
2. Жулинський М. Іван Багрянний. *Слово і Час*. 1991. № 10. С. 7–13.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. *Павличко С. Теорія літератури* / упоряд. В. Агеєва. Б. Кравченко; передм. М. Зубрицької. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 21–423.
4. Шугай О. Іван Багрянний або Через терни Гетсиманського саду. Київ : Рада, 1996. 480 с.

Матющенко А. В.
к. філол. н., науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

СОЦРЕАЛІСТИЧНА КІНОСАГА ПРО ЩОРСА: ІСТОРИЧНО-АРХЕТИПАЛЬНИЙ ПІДТЕКСТ

Найбільш суперечливим і водночас видатним фільмом Олександра Довженка другої половини 1930-х років, безумовно, став «Щорс», робота над яким тривала протягом чотирьох років з 1936 по 1939. Так неприродньо довго для палкої митецької вдачі режисера вона тривала через збіг небувало трагічних внутрішніх та зовнішніх перипетій створення насамперед кіносценарію. Розпочата за прямою вказівкою Сталіна «зняти українського Чапаєва» й під його пильним не тільки ідеологічним, а й «естетичним» диктатом, ця стрічка і в підготовчому періоді, і в процесі зйомок та підчас її прем'єрно-рекламної кампанії (за сучасною термінологією), – була перетворена на суспільно-художнє замовлення загальнодержавної ваги та значущості. Та оскільки – незважаючи на творчі муки режисера, який повинен був зафільмувати яскравий міф про українського революційного героя та добу громадянської війни, відобразивши при цьому керівну роль майбутнього диктатора в ній та його боротьбу з троцькізмом, – О. Довженко «упорався із завданням», у сьогоденнішому науковому погляді на «Щорса» більшість дослідників насамперед схиляються до такого його визначення як «оборонний фільм». Тобто вбачають у цій картині майже повну художницьку капітуляцію митця, що в умовах



доби тотального терору змусив себе створити жанрово-ідеологічний соцреалістичний симулякр, поступившись усіма гранями свого генія. Дійсно при прискіпливому перерахуванні усіх зовнішніх суспільно-політичних обставин та стадій роботи над стрічкою, а також суто ідейно-змістовому її аналізу, «Щорс» видається взірцевим «культурно-пропагандистським продуктом» доби вже зрілої стадії розвитку соцреалізму як ідеологічно-псевдоестетичної системи.

До подібної концептуально-обґрунтованої оцінки «Щорса», зокрема, схиляється й сучасна українська дослідниця І. Захарчук у розвідці «Перебудова риштовань у пантеоні міліарних героїв». Обравши саме стрічку О. Довженка як найбільш красномовний та видатний приклад, вона на ньому розглядає процес ідеологічно-мілітарного перекодування сталінського соцреалізму у другій половині 1930-х, – коли у світі почалась та ескалація геополітичних протистоянь, що й призвела до початку Другої світової війни. Насамперед, автор розвідки наголошує на перекиданні політичної державної формули СРСР як «фортеці в облозі» на усі сфери соціально-культурного життя, й насамперед, мистецтво як знаряддя найширшого пропагандистського впливу. Саме воно було покликано, впливаючи на своїх сприймачів навіть на несвідомо-чуттєвому рівні, формувати мілітарно-наступальні ціннісні пріоритети, поведінкові моделі героїв-переможців та страхітливі й водночас знецінені образи потенційних ворогів: «У контексті ідеологічної стратегії підготовка до майбутньої війни стає змістовим ядром державної політики та впливає на головні пропагандистські дискурси. Серед них провідним є мобілізаційний чинник, що передбачав консолідацію всього населення довкола владних інституцій та партійного вождя... Також у масову свідомість советських громадян культ війни насаджується крізь призму емоційних, психологічних та ідеологічних установок. Провідним є ентузіаїстичне сприйняття війни як шляху для відновлення порушеної світової гармонії та війни як необхідного способу для знищення ворогів світової соціалістичної системи... Саме мистецтво відіграє провідну роль в утвердженні колективної ідентичності нового штабу – ідентичності, цілковито інкорпорованої в державну модель сталінського соціалізму» [3, с. 123]. Неперевершена маніпулятивна винахідливість тоталітарної системи виявилась також, за спостереженням І. Захарчук, у передбачливому створенні «пантеону міліарних героїв» на історичному матеріалі двох перших десятиліть свого існування – тобто ще напередодні військового протистояння з метою виховання майбутнього реального «масового героїзму». Кістяк цього пантеону уклали насамперед уже мертві – й тому абсолютно придатні для іконізації та міфологізації – герої громадянської війни типу О. Дундіча та Г. Котовського. І якщо суперечлива реальна постать останнього – адже він починав як кримінальний авторитет із лівацько-альтруїстичним забарвленням – потребувала надто ретельного псевдохудожнього камуфлювання, то набагато більш придатною для міфологізації виявилась особистість ще зовсім молодого, але також загиблого від «ворожої кулі» ватажка громадянської війни на Україні Миколи Щорса. Не перверсна – як у Котовського – а чисто революційна пасіонарність Щорса, лікаря за фахом та волею долі одного з захисників червоного перевороту на Україні, котра була проявлена ним виключно у щільний часовий період громадянської війни, – саме те, що й було потрібно для створення культової фігури для офіційного пантеону героїв. І це засвідчили різножанрові митецькі втілення міфу про Щорса – однойменна опера Б. Лятошинського, прозова трилогія С. Скляренка «Шлях на Київ», «Микола Щорс», «Польський фронт» (1937–1940), і головне – черговий кіношедевр О. Довженка.

Однак у своїй ґрунтовній розвідці І. Захарчук, на жаль, свідомо уникає згадки про глядацький успіх стрічки, а також її високу формально-художню оцінку митцями-



сучасниками, а пізніше – й світовими дослідниками епохи кіно авангарду [1, с. 25–26]. Фільм О. Довженка вона розглядає у суто політично-психологічній площині – як вдало складений режисером іспит на лояльність до влади в епоху наростання великого терору. І замість художнього висловлювання, яким не міг не бути будь-який фільм визнаного генія кінематографу, дослідниця вбачає в «Щорсі» виключно всебічно «регламентований політичний проект», основною й цілком досягнутою метою якого стало використання міфу про революційну війну класів для створення оборонного образу війни як форми остаточної тоталітарної гомогенізації суспільства [3, с. 126–127].

Безумовно, будучи позірною результатом «колективної творчості мас», коли у підготовчому періоді зйомок брали участь не тільки критик №1 з Кремля та його культурно-ідеологічні поплічники, а й майбутні глядачі, – «Щорс» апріорі не міг відбутися як вільне авторське висловлювання. Тим більше, що, дійшовши у своїх підготовчих пошуках про майбутнього героя до жахливої правди щодо його вбивства своїми ж – через надмірну популярність чергового народного ватажка, – шокований О. Довженко був грубо «обірваний» зверху і змушений кардинально вкотре переробляти сценарій. І все ж таки – як і в усіх, окрім вільно-дебютної «Звенигори», – у «Щорсі», крім насильницько-зовнішніх впливів та нашарувань, залишається присутнє художньо-архетипальне ядро, яке й справляло й до сьогодні справляє винятково сильне враження на простих і фахово вимогливих сприймачів. Адже перед тим, як режисер був загнаний у колодки виконання цього «держзамовлення» (вже 1935 року) – його душа палахкотіла власним – епохально-сокровенним для всієї митецької вдачі О. Довженка задумом екранізації «Тараса Бульби» М. Гоголя, і саме могутня тінь цього нездійсненого задуму перетворюється на архетипальний підтекст революційної саги про Щорса. Вже сама зав'язка стрічки містить алюзію на початок гоголівської повісті, де Бульба забирає на Січ своїх змужнілих синів: у «Щорсі» старий ткач Опанас Чиж також гордо заявляє німецьким окупантам навіть під загрозою страти, що відправив «воювать за Україну бідну» всіх своїх чотирьох синів. Це тільки перша у фільмі вібрація основного довженківського архетипального батьківсько-синівського міфу. Надалі він отримає ще дві потужні символіко-позачасові варіації – безпосередню у вихованні Боженком власного сина, та складно-інверсійну у відображенні стосунків Щорс–Боженко. Останній центральний персонаж фільму вже давно трактується в багатьох дослідженнях як пряме осучаснене втілення Бульби – так багато в ньому традиційно-історичних якостей козацького ватажка: палка вдача й відвага, безкінечна патріотична відданість, гумор, сувора вимогливість й водночас батьківська ніжність не тільки до власного сина, а й до всіх своїх вояків. Пряма алюзія на гоголівського Тараса полягає не тільки в повній зовнішній подібності, а насамперед у незламності духу Боженка, яку вінчає символічна сцена його поховання, – і саме такою безперечно могла б бути й відсутня у гоголівській повісті подібна сцена прощання з Тарасом його бойових побратимів.

Отже, якщо Боженко вочевидь втілює у фільмі народно-сміхове козацьке коріння, то з формуванням і глибинним наповненням образу Щорса все відбувалося набагато складніше. У перших варіантах сценарію, ще за вільним уявленням самого автора, це був зовсім юнак, попервах майже тендітний і не зовсім упевнений у собі. Після численних поправок у результаті «побажань із верху», на екрані перед нами (на перший погляд) уже постає ідеальне втілення ідеального героя радянського міфу – тобто справжня надлюдина, красень-чоловік без віку та жодного вагання в своїй комуністичній вірі та діяннях. Однак усе разом не вичерпує якимось дивним чином багатогранної фігури Щорса, в якій прозирає вже великий «родовід» улюблених героїв



О. Довженка, починаючи від «Звенигори» й «Землі». Як і Тиміш або Василь Трубенко, він поєднує в собі не лише молоду відвагу, красу й силу та фізичну незнищенність (в останніх кадрах автор сповіщає, що бачив його «лише живим»). До подібних міркувань про «спадкоємність» героя Щорса не тільки по відношенню до улюбленого довженківського героїчного архетипу, а й усієї генерації Розстріляного Відродження, схиляється, зокрема, у своїй ґрунтовній монографії про О. Довженка й відомий кінознавець С. Тримбач [див.: 4, с. 343].

До всіх цих обов'язкових в О. Довженка чоловічих принад, у Щорсі додається ще й інтелект, інтелігентність, гнучкість у людських стосунках. Адже бувши для Боженка за віком майже сином, Щорс по суті впливає на старого вояка, не зачіплюючи його гордині. Й таким чином у «Щорсі» знов бринить мотив «Землі», – особистісний для самого режисера, оскільки відбиває його власні, дуже сокровенні стосунки з батьком, – коли син, випереджаючи батька в історично-психологічному поступі, водночас ніби «підтягує» його до себе. Отже, завдяки усім цим складовим образам командира, а також бездоганній акторській фактурі Євгена Самойлова та зображальній довершеності фільму, – Щорс постає майже осучасненою модифікацією-символом слов'янського героя-лицаря, який один на своїх плечах міг винести тягар народної помсти та відновлення справедливості у світі. І разом із тим, у кореляції до національно-індивідуальних рис, – перед нами ніби постає в одному героєві живе й правдоподібне поєднання двох гоголівських братів-антиподів із «Тараса Бульби» – і мужнього незламного Остапа, й витонченого палкого Андрія.

До незаперечних художніх здобутків «Щорса», які не перекреслюються їх поверховим ідеологічним наповненням, треба віднести також масові сцени – епізоди боїв бійців-богунців та їх життя підчас короткого перепочинку, не забуваючи про те, що більшовицьке керівництво під час громадянської війни дуже вміло й облудно використало щире прагнення й дійове поривання тих самих упосліджених «народних мас» до обіцяного «раю на землі». Ось чому не перестає й досі вражати глядачів «Щорса» славетна сцена мріяння втомлених бійців про життя, яке вони виборюють для своїх майбутніх нащадків ціною навіть власної загибелі: коли на весь екран О. Довженко показує «дитячі очі» бійця на ймення Павло Чиж (яке так красномовно нагадує традиційні козацькі прізвиська!), і той, відчуваючи також себе надлюдиною, мріє про те, щоб самотужки «звільнити від капіталізму весь світ». Відкидаючи тут «п'ятаки мідних правд», за його відомим висловом, О. Довженко оперує улюбленою архетипальною міфологемою чуда або того самого захованого у символіко-історичних надрах «козацького скарбу» в «Звенигорі» – про які народ марить віки. В самому ж воєнному наступі бійців під проводом Щорса, окрім вище згаданої екранної моделі майбутньої успішної війни з німцями, можна побачити й блискучий вияв режисерського генія О. Довженка, основною рисою якого є вміння показати «увесь світ у русі», що засвідчив і сам майстер у власних пізніших роздумах про фільм [див.: 2, с. 300]. Нестримно-божевільний ритм цих епізодів, котрі зливаються з неперевершено знятими сценами весняної повені на селі, отримуючи таким чином природно-символічний підтекст, вочевидь демонструє, як у «Щорсі» великою мірою відбилося не тільки нав'язане іззовні ідейне надзавдання, а й нездійснений унікальний авторський задум про екранізацію «Тараса Бульби». Оскільки, з сьогоденського погляду не тільки реалізація на екрані «українського Чапаєва», а відкрита у шатах сучасної для автора історичної епохи – позачасова версія найвищого втілення національного чоловічого начала у козацькому першообразі, – прозирає інколи приховано, а почасти відверто у щорсівських кадрах.



Література

1. Гебнер Р. Його художній метод. Становлення і формування поетичного світобачення в діалозі з часом. *Довженко і світ*. Київ : Радянський письменник, 1984. С. 18–30.
2. Довженко О. Твори : в 5 т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 4 : Статті, виступи, лекції. 350 с.
3. Захарчук І. Перебудова риштовань у пантеоні міліарних героїв. *Хронологія радянської культури: константи і трансформації. Studia sovetica*. Вип. 3. Київ–Ніжин, 2014. С.122–132.
4. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 800 с.

Миронюк Л. В.
старший викладач
Національний університет «Запорізька політехніка»

РИСИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ Л. КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО»

Моделювання художньої картини історичної доби, подій, ролі нації, особистості в суспільному житті традиційне для творчих пошуків модерністів як європейських, так і українських. Серед когорти таких митців і українська поетеса Л. Костенко, творчість якої є не тільки продовженням, але і примноженням художньо-естетичних вітчизняних та світових традицій.

Наукова література, присвячена дискурсу загальних і окремих теоретичних аспектів неокласицизму, представлена дослідженнями таких літературознавців, як В. Брюховецький, В. Державін, М. Ільницький, Л. Новиченко, І. Качуровський, Т. Красавченко, М. Наєнко, М. Неврлий, С. Павличко, Ю. Попов, Е. Пульхритудова, Л. Темченко, Ю. Шерех, М. Фойк. Також до обґрунтування неокласицистичної поетики причетні самі поети-неокласики, зокрема М. Зеров і М. Рильський. Художньо-стильову специфіку творчості Л. Костенко студіювали В. Андрусенко, С. Барабаш, О. Башкирова, П. Іванишин, О. Ковалевський, Р. Корогодський, М. Кудрявцева, Д. Наливайко, Л. Ромащенко, Г. Сагач, Т. Салига, О. Таран, Л. Тарнашинська та інші. Однак на сьогоднішні дні дослідження творчого доробку Л. Костенко на предмет наявності неокласицистичних рис відсутні, через що ми не маємо уявлення про цілісну картину сприйняття творчості у світлі порушеного питання.

Мета дослідження – виявлення традиційних і специфічних рис неокласицизму як художньо-естетичного явища в контексті творчості окремого письменника.

Об'єктом вивчення є роман «Берестечко» Л. Костенко.

Український неокласицизм зародився на ґрунті європейської традиції внаслідок рецепції і переосмислення творчих здобутків класицизму. До неокласицистичних засобів творення художньої дійсності зверталися І. Франко, Леся Українка, М. Вороний. Ця тенденція була продовжена й багатогранно розвинена представниками групи кийвських неокласиків (М. Зеров, О. Бургардт (Ю. Клен), П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Рильський), які зробили вагомий внесок у розвиток української культури, зорієнтованої на засвоєння досягнень попередніх стильових епох. Також яскраво виражені риси неокласицизму (зокрема, раціоналістичність, інтелектуалізованість



тощо) спостерігаються в мистецькій практиці Л. Костенко, творчий діапазон якої об'єднав різні художньо-естетичні тенденції й органічно абсорбував цілу низку різностильових елементів.

Дослідники звертають увагу на основні риси, які властиві українському неокласицизму: відображення складних філософсько-психологічних проблем у широкому культурно-історичному контексті; орієнтація на традиції світової літератури в поєднанні з вітчизняним здобутками; вимога естетичних критеріїв у мистецтві; удосконалення класичних форм і жанрів, пристосування до української традиції; тяжіння до універсалізації і міфологізації конкретно-образного узагальнення; складний метафоризм, асоціативність, символіка – зауважує О. Ніколенко [див.: 6, с. 34]; В. Пахаренко виокремлює такі особливості, як дисципліна духу, здатність контролювати розум і волю, схильність до поетичної споглядності й віддалення від швидкоплинних явищ життя [див.: 7, с. 43–44]; О. Бросаліна розглядає естетику неокласицизму «як комплекс концепцій, заснованих на ідеалізмі та релігійному світосприйнятті, що є в сучасному світі носіями вічних цінностей Добра, Істини, Краси» [1, с. 110].

Творчість Л. Костенко сформувалась на родючому ґрунті мистецьких здобутків попередніх поколінь і стала міцною ланкою в ланцюжку естетичних надбань, що зародились на зорі українського модернізму. Зокрема, на її неокласицистичних тенденціях акцентувала Н. Зборовська: «Ліна Костенко продовжувала естетизм неокласиків з їх глибокою повагою до культурної традиції, витонченістю і ясністю поетичної мови, витворивши у своєму часі нову форму «поезії глибини і рівноваги» [3, с. 78].

«Берестечко» – унікальний за своєю змістовою суттю історичний роман, у якому авторка звертається до глибокого осмислення внутрішнього світу видатної особистості, керівника козацької держави, і врешті, людини, котра поступається власними пристрастями, надаючи перевагу громадянському обов'язку, – Б. Хмельницького й непростого періоду його гетьманування. Як зазначає В. Брюховецький: «Постійно поглиблюване осмислювання вселюдського досвіду в царині духу – органічна лінія поетичного розвою Ліни Костенко. І це не випадкове, а продумано вибіркоче звернення до постатей, у діяльності яких щось примушує озватися чутливий камертон поетової свідомості» [2, с. 39].

Для детального філософсько-психологічного аналізу проблеми зради й занурення у внутрішній світ героя, письменниця вдається до художньо-естетичних засад неоромантизму, неокласицизму, імпресіонізму та філософського екзистенціалізму, що виявляються на різних формально-змістових рівнях.

Постать Хмельницького репрезентується авторкою максимально відкрито через амбіції, сумніви, розпач, що терзають зболену душу гетьмана. Зокрема, класичний вплив вбачаємо у формі (монолог-сповідь, монолог-роздум, монолог-каяття), яку обрала поетеса для розкриття внутрішнього неспокою людини, що усвідомлює свою роль і місце в історії й несе тягар відповідальності за майбутнє власного народу.

Розгортання традиційного неокласицистичного мотиву в досліджуваному романі спостерігаємо на тематичному рівні: образ головного героя постає в ключі християнських трагедій, у яких звеличується образ мученика, що зазнав глибокого душевного потрясіння. Саме роз'ятрена болем зради (зрада в коханні / зрада союзників) душа Хмельницького стала предметом прискіпливого детального аналізу авторки. Сам герой – людина віруюча. Картаючись за власні вчинки та їх наслідки, у скрутну хвилину, будучи ревним християнином, у пошуку душевної рівноваги він подумки звертається до Бога: «Чого ти ждеш? Якої в Бога ласки?» [4, с. 11]. Його самокритичність оприявлена у творі



метафорично із залученням релігійних інтенцій (Бог, душа) і колоритної народної лексики (вивороть, дурень макоцвітний, лежак): «Чмели тютюн, ти, *Божа лялька з глею!* /... Тепер стирчиш над рідною землею / як *вивороть* – корінням догори! / ... Хто допоможе, *дурню макоцвітний...*» [4, с. 11]. Таку ж стилістику спостерігаємо й у зображенні стану, полоненого ханом Гіреєм, Богдана: «*Душа холоде, як старий лежак. / ... І Бог згортає чорними сувоями / твоє терпіння, виткане з біди...*» [4, с. 18].

На міцній закоріненості творчості Л. Костенко «в триєдиному світі: БОГ – УКРАЇНА – ЛЮДИНА», що «тримається на вірі, яка не дозволяє розпастися цільному всесвіту», – зауважувала Ю. Настасюк, дослідивши сакральні доміанти її поезії [5]. Національно-екзистенціальну тріаду – Ісус Христос, Державотворець, Батьківщина (Україна) – простежуємо також в історичному романі «Берестечко», яка представлена через ремінісценцію біблійного сюжету й становить ядро внутрішнього світовідчуття керманича козацької держави – Б. Хмельницького: «Лежу розп'ятий, та вже раз п'ятий!.. / Долоні мої процяховані ятраться, / а пси шолудиві злизують кров. / Я воскресаю і знову гину. / Несу свій хрест на свої Голгочі» [4, с. 20]. Відтак, авторка не зраджує національній стилістиці, адже за біблійним текстом Христос, спокутуючи гріхи людські, ніс тяжкий хрест на Голгофу, а Хмельницький тягар державницький підіймає на «свої Голгочі» (Голгочі – село в Україні Підгаєцького району Тернопільської області). Цей місткий топонім, що паронімічно перегукується з назвою гори, де було страчено Ісуса, у романі виконує функцію символу, в якому на сакральному рівні закодовано генетичну сутність праведного мученика, борця за майбутнє свого народу.

Також треба зазначити, що за європейською класицистичною традицією (як наприклад, творчість П. Корнеля, Ж. Расіна та інших) усі вчинки особистості оцінюються крізь призму біблійних морально-етичних засад. Головний герой «Берестечка» людина віруюча, у його монологі лексема Бог часто вживається для вираження емоцій, підтвердження правдивості сказаного, подяки тощо: «І дайте мені забути Хмельницького! / *Йй-Богу* ж йому, псяюсі, не з медом» [4, с. 29], «Оце аж тут нарешті, *слава Богу*» [4, с. 33], «Я міг сказати правду при / самому *Богові!*» [4, с. 44]. Принагідно згадуються біблійні фрази – провести в останній путь, поставити свічку, Божа кара, Божа воля тощо («Хто проведе у *Божу* путь?» [4, с. 39], «І я один на всенький кругосвіт... *Поставлю свічку* при іконі» [4, с. 40], «Що тут було, які ще *Божі кару?*» [4, с. 44], «Змиритись треба. Все у *Божій волі*» [4, с. 45], «І *встань із мертвих* – наче витяг ноги» [4, с. 51]) або лексеми – душа, церква, хрест, свічка, Мати Божа тощо («На землю *душі* дивляться з небес... / Ані двора. *Церковці* й поготів. / Лиш на узгір'ї декілька *хрестів*» [4, с. 44], «Моя *душа*, як випита карафа» [4, с. 45], «А зі *свічки* пливуть окалини. / І *Мати Божа* дивиться з іконки» [4, с. 62]), що є емотивними конгломератами християнської духовності гетьмана, яка суголосна релігійному світовідчуттю українців.

Внутрішній конфлікт Б. Хмельницького між пристрасною до польки Гелени і обов'язком перед народом, що веде боротьбу за свою незалежність, також виписаний із позиції естетики неокласицистичної традиції. Богдан картає себе за недостатню увагу до коханої, але на першому місці завжди залишаються боротьба й тягар державотворця: «Було, заскочу до свої хата, / щоб до півночі тебе кохати. / Та й знов на ляха або на хана. Це я винуватий, це я, кохана!.. І це ж роками, не день, не тиждень, / я все в поході, все наодлуці» [4, с. 77].

Загалом, філософське осягнення проблем національної історії здійснюється Л. Костенко в контексті світових явищ і подій (XVII століття), персоналій того часу, а сугестивний характер культурологічних образів, якими густо насичений твір, є засобом



розширення меж художнього світу роману; вони увиразнюють його «неокласичний» вектор і підкреслюють інтелектуальне підґрунтя.

Зокрема, виразні асоціативно-символічні художні образи, в основі яких імена з міфології (Дамокл, Ахілл, Геракл), Біблії (жінка Лота, Іскаріот, Мойсей, Йона, цар Ірод, цар Давид) є засобами індивідуалізації ідіолекту мовного оформлення романного простору. Наприклад, у епізоді про героїзм Богуна, який, поки Хмельницький «від горя соловів», урятував із полону «тридцять тисяч війська», привертає увагу розгорнута зорово-зображальна метафора, що містить ремінісценції з біблійної легенди про рятунок сім'ї Лота із зруйнованого Содому: «Брела голота... І жінками Лота / білів, болів березовий стовбняк» [4, с. 55]. Вочевидь, номен «жінка Лота» – це той емоційно-мотиваційний компонент, який збуджує уяву реципієнта й розширює інформаційне поле вербального зображення, а словосполучення «березовий стовбняк» сприймається як елемент, що візуалізує місце події. Точкою перетину «Берестечка» і легенди з Біблії є поведінка людини: Лота оглянулась і перетворилась на скам'янілу соляну брилу, а Богун – лідер, який знаходить вихід із ситуації; його характер частково розкривається й через порівняння з Дамоклом – персонажем із давньогрецької міфології: «О, той не стане пліткувати / і під мечем не всидить, як Дамокл» [4, с. 55].

Художній світ роману наповнений всевітньо відомими іменами: Горацій, Боплан, Шевальє, Марк Аврелій, король Данило Галицький, литовські князі Ольгерд і Кейстут, Кромвель, принц Конде та інші. Згадування їх у монолозі Богдана розширює темпоральні межі роману й інтелектуалізує контекст: «Колись, мабуть, проходили десь тут / литовський князь Ольгерд або Кейстут» [4, с. 44], «А в мене за плечима король Данило Галицький!» [4, с. 94], «От я вже міг би ... / як Марк Аврелій, римський імператор, / писать свої «Думки на самоті» [4, с. 139], «Чому у нас немає ще Горація?» [4, с. 139].

Сагайдачний, Богун, Пушкар, Вишневецький, Йосиф Тризна, Конєцпольський, Фірлей, Ян-Казимір, посол Чарнецький та інші – постаті безпосередньо дотичні до історичних подій часів Хмельниччини не відіграють основної ролі в розгортанні сюжетної лінії твору, але містять інформаційну складову («...вже знав для чого я живу. / Ходив із батьком на султана / і Сагайдачним на Москву!.. / Не дався Яну-Казиміру... / Аби сказала Україна: / оце так гетьман!..» [4, с. 46–47]) або представлені через суб'єктивне сприйняття й сатирично-оцінну характеристику їх людської сутності вустами головного героя («Вишневецький, моїм нещастям втішена пиха» [4, с. 86], «Пан Конєцпольський зроду недоріка» [4, с. 87], «Князь Єремія... Лице ніхто не пригадає / Очей ніхто не забува» [4, с. 87], «Фірлей – то дід, умитий медом... Говорить слушні дід слова / усе за Польщу вболіва» [4, с. 88], посол заморський Чарнецький «чорно в роті, а вже в душі стократ» [4, с. 88]).

Отже, риси неокласицизму в історичному романі Л. Костенко «Берестечко» спостерігаємо на тематичному, формо-змістовому та художньо-естетичному рівнях. Душевне потрясіння Б. Хмельницького осмислюється авторкою в широкому культурно-історичному контексті світової та національної історії й оцінюється крізь призму християнських цінностей. Внутрішні рефлексії головного героя імпліковані в різні форми монологу: сповідь, роздум, каяття. Культурологічні образи з міфології, світової та вітчизняної історії, якими пересипаний твір, розширюють межі художнього світу роману, мають сугестивно-символічний характер і є засобом інтелектуалізації змісту та індивідуалізації ідіолекту мовного оформлення.



Література

1. Бросаліна О. Ігор Качуровський, сьомий неокласик: літературна спадкоємність у дзеркалі біографії. *Філологічні семінари: неокласики і філологічна методологія літературознавства*. Київ : Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка, 2014. Вип. 17. С. 109–118.
2. Брюховецький В. С. Ліна Костенко. Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.
3. Зборовська Н. Шістдесятники. *Слово і Час*. 1999. № 1. С. 74–80.
4. Костенко Л. Берестечко. Історичний роман / авт. післямов І. Дзюба, В. Панченко. Київ : Либідь, 2010. 232 с.
5. Настасюк Ю. Сакральні доміанти в поезії Ліни Костенко. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/Nvmduf_2013_4.12_34%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Nvmduf_2013_4.12_34%20(1).pdf)
6. Ніколенко О. Модернізм в українській та зарубіжній поезії кінця XIX – початку XX століття. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1998. № 3. С. 32–35.
7. Пахаренко В. Неокласицизм. Символізм. *Українська мова та література в школі*. 2001. № 6. С. 43–47.

Миронюк Ю. Ю.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: к. філол. н., доц. Ніколаєнко В. М.

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»

Кожен твір мистецтва – це окрема реальність, наповнена лише їй притаманними елементами, засобами увиразнення, персонажами тощо. Саме вони індивідуалізують сформовану митцем художню дійсність і дозволяють йому реалізувати задум якомога точніше та повніше. Без великого арсеналу зображально-виражальних засобів не обійтися, навіть якщо письменник має на меті більш-менш правдиво відтворити події минулого, активно послуговуючись історичним матеріалом, а тим паче – під час характеротворення.

Одним із потужних засобів увиразнення персонажів є художня деталь. У «Літературознавчому словнику-довіднику» подається таке визначення цього поняття: «Засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція» [2, с. 718]. Утім, у науці існує чимало різних визначень цього поняття, на чому, наприклад, акцентує А. Мартинець. Деталь трактують як важливу подробицю, частину художнього образу або частину твору, «що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомим, змістовнішим» [див.: 3, с. 266]. Дослідник Є. Добін указує на те, що деталь є мініатюрною моделлю мистецтва, оскільки в невеликій формі вміщує кілька змістових аспектів, що їх можна довільно інтерпретувати [цит. за: 3, с. 266].

Історико-фантастичний роман В. Шкляра «Характерник» має велику галерею образів, кожен із яких наділений неповторними якостями. Актуальність поданої теми полягає в тому, що використання художньої деталі при змалюванні історичних подій і постатей не лише «оживлює» простір твору, а й відтіняє риси зовнішності та вдачі персонажів, позбавляючи їх пласкості й недостовірності, поглиблює символізм і



поетикальну наснаженість твору. Мета розвідки – визначити чинники, що формують образи персонажів роману «Характерник». Поставлено такі завдання: 1) дати визначення та характеристику художньої деталі в контексті формування персонажів; 2) визначити роль художньої деталі в романі В. Шкляра «Характерник»; 3) дослідити поширені та оригінальні засоби характеротворення роману.

Оскільки цей твір був виданий відносно недавно (в 2019 році), він ще не став об'єктом численних наукових розвідок, однак йому приділили увагу в царині літературної критики В. Квітка, С. Орел, І. Приходько. Вважаємо за потрібне дати коротку характеристику жанровим особливостям роману. У ньому переплітаються елементи реальної історії, фольклорних уявлень про козаків та авторські домисли, що дає нам підставу визначати його як історико-фантастичний роман.

Сконструйований В. Шкляром козацький міф ґрунтується на подіях XVII століття, які в історіографічних джерелах фіксуються під назвою «Руїна». У центр уваги письменника потрапили такі історичні епізоди, як чума на Січі 1675 року, період правління Івана Самойловича, діяльність кошового отамана Івана Сірка тощо. Повернувшись із бессарабського походу та дізнавшись, що на Січ прийшов буцімто царський нащадок Симеон, Сірко йде на ризик і влаштовує небезпечну авантюру, в результаті чого цар Олексій Тишайший виділив би козакам зброю, гроші та інші ресурси. В. Шкляр додає фантастичності цьому епізоду, звернувшись до народних уявлень про сутність і вміння характерників.

Доречно пригадати визначення, подане А. Мартинець: художня деталь – «прикметний мікрообраз, що вирізняється значимістю і авторським акцентом на ньому, визначає національну колоритність чи ідентифікує твір з певною культурою» [3, с. 267]. Запропонована письменником модель Руїни привертає увагу читача не лише достовірністю у відтворенні документально засвідчених фактів – відомо, що В. Шкляр активно послуговувався працями Д. Яворницького – а й різноманіттям деталей, які сформували цілісну картину світу, поглибили національну спрямованість роману та підкреслили оригінальні характери персонажів.

Художня деталь репрезентує неординарний спосіб мислення митця, його ставлення до відтворюваної дійсності й творчі наміри. Завдяки їй можна стисло, але виразно передати певний зміст речей і подій або підкреслити певну рису, властивість тощо. Спосіб мислення автора «матеріалізується в речових, портретних, пейзажних, інтер'єрних деталях» [2, с. 718]. У романі «Характерник» це передовсім проявляється в антитетичних описах Грушівки («Дихати було чим: груші викидали перший біло-жовтавий, як молозиво, цвіт і розливали довкіл теплу медвяну пахощ. У чашечках того цвіту копошилися бджоли, перелітали з квітки на квітку, шукаючи, де солодша. Голосно щебетали пташки, яких у Грушівці гніздилася тьма...» [4, с. 238]) та Москви («Сірко терпіти не міг щі, якими смерділа вся Москва, не уявляв, як можна їсти коров'ячі очі, на нюх не зносив розтягаїв та кулеб'яків, начинених якоюсь собачатиною» [4, с. 201]).

Письменник намагається передати колорит Січі за допомогою деталізованих описів («Тут вирувала ярмаркова торговиця, дружно сусідували кузня, гончарня, чинбарня, лимарня і, звичайно ж, шинок, а ближче до води, майже над Чортомликом, осібно стояла грецька хата» [4, с. 17]), збірних образів козаків («Від кожного куреня барвистими струмками стікалися на майдан запорожці в найновіших жупанах, черкесках, кунтушах, шароварах, сап'янових чоботях, дорогих поясах, при шаблях, але простоволосі» [4, с. 163]), прізвищ («Гнилиця, Кваша, Черкас, Щобтискис, Покришка, Перепічка, ще підоспів дехто зі значних товаришів, таких, як Гнат Голобля, Хома



Лисокобилка, кальниболотський отаман Добrivечір...» [4, с. 30]) та інших деталей художньої дійсності.

Портретна характеристика відіграє значну роль у сприйнятті персонажів, адже в ній відображається авторське бачення того чи того образу, позитивне, нейтральне чи негативне ставлення тощо. В романі «Характерник» не можна не відмітити ідеалізацію зовнішності, що асоціюється в читача із фольклорними уявленнями про козаків загалом і окремих персоналій зокрема. Наприклад, Кирик Лупиніс цілком відповідає еталону козацької зовнішності: «...З тім'я набік звисає короткий козацький чуб. Був він зовсім молодий, мав тонкі, не розпушені вуса, схожі на ластів'ячі крила. Його ясні карі очі всміхалися, але від тієї усмішки холонуло в грудях» [4, с. 9]. А знайомлячись із лжецаревичем Симеоном, читач уявляє: «Був той справді милий з лиця, трішки смаглявий, трішки довгобразий і в міру рум'яний – саме стільки, як личить підпарубкові, котрий ще не голився» [4, с. 11].

Дотримуючись історичної правди, письменник домислює промовисті деталі до образів персонажів. Наприклад, образ Симеона добре запам'ятовується, бо «в око відразу впадав його, можливо, єдиний гандж – праве лапате вухо було вдвічі більше за ліве» [4, с. 11]. Деякі з деталей мають ще й містичний ефект – наприклад, після сповіді в отця Петра вухо Симеона зменшилося. Ця деталь зовсім не пояснюється, тому читач може самостійно домислити причину цієї зміни.

Назва підказує, що характерництво є однією з ключових тем роману. Описуючи навчання в Кміти, В. Шкляр відтворює фантастичні козацькі практики, разом із тим підкреслюючи неабияку силу та майстерність козаків: «Через рік Кирик умів на скаку стріляти з-під черева коня з обох рук, «оживляв» нагайку чи палицю на гадюку, безшелесно проходив через очеретяні зарості; через два – міг «ходити» по воді, бачити відразу на чотири боки... Через три – умів подати голос будь-якого звіра чи птаха, пробігав снігом, не лишаючи сліду, навчився змінювати колір своїх очей або й усю подобу... Кожен із учнів Кміти мусив то надимати, то потоншувати свої губи, розширювати й звужувати ніздрі, закандзюблювати чи задирати носа» [4, с. 64].

Звичайно, немало уваги приділено образу Івана Сірка, причому автор не дає розлогіх портретних характеристик, акцентуючи на окремих елементах зовнішності, що підкреслюють таємничість постаті кошового й натякають на його характерницькі здібності. Очі та погляд є найбільш виразними деталями зовнішності кошового: «Нігтем мізинця Яковина підважив її, викинув з чарки, аж та мушка раптом взяла й полетіла прямо до Сірка... Сіркові очі знову взялися позолотою» [4, с. 133]; «І тут Сірко, поблискуючи бурштиновими зіницями, розтлумачив усім, як гетьмани крадуть один в одного кличі й гасла...» [4, с. 194].

Важливим елементом характеротворення є згадки про минуле персонажів. Це важливо для контексту роману, адже тут ідеться про раптову появу, здавалося б, давно померлого нащадка царської родини, який вступає в політичну гру Сірка проти Московії. Промовистою деталлю життєпису Симеона є те, що «кульгавий навчав Сьомку ходити, а сліпий бачити» [4, с. 30] – цим автор привертає увагу читача до цього образу, мовби підказуючи, що подальше життя Симеона виявиться-таки не зовсім звичайним. На знак прихильності лжецаревичу козаки зробили йому печатку з двоголовим орлом – з одного боку, це сприймається дійсно як почесність, але з іншого – викликає асоціації з Переяславською радою та іншими проявами московської «протекції». Велика ретроспекція про Сіркове заслання дозволяє подивитися на персонажа з різних сторін, відмітити ідеалізовані й «приземлені» риси вдачі.



Наприклад, він не лише вправний військовий діяч і улюбленець січової братії, а й честолюбний, заздрисний політик, схильний до небезпечних інтриг: «А якби мені дали булаву хоч на рік-другий то побачили б, як треба гетьманувати. І був же час, коли наше Військо Запорозьке на гетьманство мене висувало, але заноза Ромодановський зробив так, щоб московський підніжок Самойлович узяв булаву... Хай би мені Самойлович дав хоча б чотири козацькі полки – Полтавський, Миргородський, Лубенський і Прилуцький, тоді побачили б, що я зробив би...» [4, с. 196]. Ці подробиці потрібні для того, щоб зрозуміти, як суспільно-політичні події вплинули на особу й сформували її цінності, прагнення, світоглядні орієнтири.

Образи запорожців і донців різко контрастують з образами прихильників гетьмана Самойловича та московських бояр. У них чудово проглядаються не лише історично зумовлені риси зовнішності чи характеру, а й настрої і ставлення автора, що неможливо проігнорувати, формуючи власне ставлення до персонажів. Наприклад, дуже промовистою художньою деталлю для образів Чадуєва й Щоголева є гротескна «московська» мова: «В велику кручину бросаете де нас напужанієм своїм, паколь ми щіталі вас сваїмі радімими братішкамі младшімі де верними дондже...» [4, с. 159]. Запорожці тлумачать ці слова по-своєму: «Ти щось утнув із того, що він белькоче? – Каже, що їм краще кинутися з великої кручі у Чортюк, а далі, кили-бирди, не втяв» [4, с. 159]. Мова є важливим антитетичним елементом глибинного конфлікту між «своїми» та «чужими».

Крім того, елементи іноземних мов формують ставлення читача до інших персонажів. Наприклад, для комічного ефекту у відповідь Кирика Кміті вводяться елементи академічного «високого стилю»: «Що є поживним для людини, не завжди є корисним для животини... Завелика сила згубна для того, хто не вмістить її у кволому тілі» [4, с. 60]. Або в мовленні Самойловича проковзує недоречна латина: «Finis sanctificat media. – Він-бо теж навчався в Київській академії. Князь, скривившись, попросив не говорити французькою, з нього досить малоросійського наріччя, в якому теж дідько ногу вломить. Самойлович пояснив, що це не французька, а латина: мета виправдовує засоби» [4, с. 228]. Один і той же прийом по-різному підкреслює характери персонажів.

Отже, в історико-фантастичному романі В. Шкляра «Характерник» використано портретні, психологічні, побутові та багато інших художніх деталей, що роблять дійсність об'ємною, багатоплановою й колоритною. Письменник підкреслює неоднозначність образів персонажів за допомогою незвичайних рис зовнішності (наприклад, відстовбурчене вухо Симеона), мови (московська говірка бояр), поведінки (мрії Сірка про гетьманську булаву).

Література

1. Квітка В. Характерник Василь Шкляр. URL: <https://uain.press/blogs/harakternyk-vasyl-shklyar-1142003>
2. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
3. Мартинець А. М. Художня деталь як засіб творення національних образів. *Іноземна філологія* : укр. наук. зб. Львів : Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 265–273.
4. Шкляр В. Характерник : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 304 с.



Москвітіна Д. А.
к. філол. н., доцент
Запорізький державний медичний університет

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОДІЙ РАННЬОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ В ДРАМІ ДЖ. Н. БАРКЕРА «ІНДІАНСЬКА ПРИНЦЕСА, АБО ПРЕКРАСНА ДИКУНКА»

Американська драма кінця XVIII – середини XIX століття – самобутнє культурне явище, яке дослідники тривалий час оминали увагою. Це зумовлювалося тим, що художня вартість творів ранніх американських драматургів була здебільшого досить низькою, мала епігонський характер, тож і критики не вважали їх вартими серйозного наукового осмислення. Надміру мелодраматичні і просякнуті гіперболізованим патріотичним пафосом, ці п'єси традиційно вважалися художньо незрілими. Тож цілком зрозуміло, чому в численних довідкових виданнях з історії американської літератури генеза драматургії США пов'язується насамперед з іменами Ш. Андерсона, Т. Вільямса, Ю. О'Ніла, А. Міллера, а імена їхніх попередників – Дж. Н. Баркера, Т. Годфрі, В. Данлепа, Р. Тайлера та інших – оминаються навіть згадкою, хоча свого часу вони користувалися значною популярністю.

Щоправда, з 60-х років XX століття у цій ситуації спостерігаються певні зміни. Саме в цей період погляд дослідників фокусується на світанковому періоді історії літератури США. Зокрема, починають масово публікуватися найрізноманітніші антології тих художніх текстів, які визначали поступ історико-літературного процесу в різні періоди формування американської національної культурної традиції. Серед них були й збірки ранніх американських п'єс, що супроводжувалися ґрунтовними редакторськими коментарями, зокрема видання з коментарями М. Дж. Мозеса (1964), Б. Г. Кларка (1965), Р. Муді (1966). Важливим кроком уперед стали наукові розвідки Р. К. Бенк [3] та Г. Ренкіна [9], в яких висвітлювався початковий етап становлення драматургії Нового Світу. Вагомий внесок у переосмислення соціокультурної значимості перших американських п'єс здійснили Дж. Беріш [4], К. Галттунен [6], Л. Левін [7], Б. МакКонахі [8], які досліджували роль і місце театру в культурному просторі американського соціуму XVIII – XIX століть. Узагальнюючи результати наукових пошуків 1960–1990-х років, Дж. Річардс слушно зауважив: «...тільки нещодавно театро- і літературознавці змогли свіжим оком подивитись на ранні американські п'єси і замислитись над тим, чому ж, якщо вони були такі погані, так багато людей хотіли їх подивитись» [10, с. IX].

Заборона на розваги і вистави (1774), пов'язана з засиллям пуританської ідеології та панівними революційними настроями тогочасного американського суспільства, на декілька років призупинила розвиток театрального мистецтва і драматургії в Америці. Тільки в повоєнний період, коли в соціумі США дещо зменшилась напруга антибританських настроїв і тиск пуританізму, драма і сценічне мистецтво повернулись із маргінесу до центру американської культурної парадигми. Втім, естетичні домінанти та ідеологічні настанови американської драми повоєнних років посутньо відрізнялись від драматургічних спроб попередніх періодів.

Перш за все, кардинальним чином змінився ідейно-тематичний спектр американської драматургії. Якщо драматурги другої половини XVIII століття у пошуках сюжету зверталися до історичних подій далеких держав (приміром, драма Т. Годфрі «Принц парфянський» (1759)), то нове покоління – Ройал Тайлер, Вільям Данлеп,



Джеймс Нельсон Баркер та інші – відповідно до ідеологічно-культурних настанов постреволюційного американського суспільства черпали натхнення і сюжети з власне американської історії і сучасності. Втім, не буде перебільшенням стверджувати, що драматурги цього періоду у своїх творчих експериментах орієнтувалися здебільшого на В. Шекспіра, який у тогочасній Америці, попри панування антибританських настроїв, сприймався абсолютно позитивно, а загальна шекспірівська апологетика дійшла до такого градусу, що романіст Дж. Фенімор Купер назвав його «видатним американським письменником». Саме жанрові взірці В. Шекспіра слугували еталоном при формуванні жанрової парадигми американської драми кінця XVIII – початку XIX століття. Якщо панівними жанрами європейської романтичної драми були трагікомедія і мелодрама, а також синкретичне жанрове утворення – драматична поема, то в американському театрі велику популярність мали комедії («Контраст» Р. Тайлера, «Мода» А. К. Моватт), трагедії («Гладіатор» Р. Монтгомері Берда), історичні хроніки («Андре» В. Данлепа) та романтичні драми («Індіанська принцеса, або Прекрасна дикунка» Дж. Н. Баркера).

Романтична драма «Індіанська принцеса, або Прекрасна дикунка» (1808), що вийшла з-під пера американського драматурга Джеймса Нельсона Баркера, також створена у руслі плідної тенденції переосмислення та трансформації шекспірівських мотивів та колізій. «Індіанська принцеса» дуже близька за жанровими ознаками до Шекспірових романтичних драм, провідними сюжетними елементами яких є морські подорожі і корабельні аварії («Зимова казка», «Буря»), специфічні стосунки «батько – дочка» («Буря», «Цимбелін»), примусові розлучення та несподівані поєднання («Буря», «Зимова казка»). Також ця п'єса видається прообразом славнозвісних бродвейських мюзиклів XX століття: в ній домінують розважальні інтенції.

Крім того, «Індіанська принцеса» стала однією з перших музичних вистав на теренах Америки XIX століття: композитор Джон Брей з Нового Театру створив не лише музичне аранжування п'єси, але й низку арій, які, за авторським задумом, у певний момент проспівує кожний персонаж (тематичний і жанровий діапазон цих арій досить широкий – від побутових та романтичних народних пісень до героїчних балад та ритуальних співів).

Так само, як і В. Шекспір, Дж. Н. Баркер не був творцем оригінального сюжету. Він запозичив фабулу «Індіанської принцеси» з тексту одного з провідників британської колонізації Нового Світу капітана Джона Сміта «Загальна історія Віргінії, Нової Англії та островів Саммер» (1624). Саме в цьому зразку так званої «літератури факту» була описана історія дочки індіанського вождя Паухатана – Покахонтас, що згодом неодноразово стане об'єктом мистецьких осмислень⁵. Згідно з розповіддю капітана Джона Сміта, донька вождя індіанського племені врятувала йому життя, коли воїни Паухатана захопили його і його команду. Покахонтас попросила свого батька про милість до чужинців, і невдовзі закохалась в одного з супутників капітана Сміта – Джона Рольфа. Їхнє одруження сприяло налагодженню зв'язків між колоністами та автохтонними американськими племенами. За напівлегендарними свідченнями у 1616 році подружжя Рольфів приїхало до Англії, де Покахонтас була представлена до королівського двору. Втім, індіанка недовго прожила в чужій для себе атмосфері і через рік після переїзду до Англії померла.

Об'єктом художнього осмислення Дж. Н. Баркера стали лише два епізоди з історії доньки індіанського вождя – порятунок капітана Джона Сміта й історія кохання

⁵ Згадаймо, принаймні, досить впізнаваний у масовій свідомості образ принцеси Покахонтас з однойменного повнометражного мультфільму студії «Дісней», що вийшов на екрани у 1995 р.



Покахонтас і Рольфа. Взявши за основу викладені Смітом факти, драматург доповнив їх художніми деталями, ввів додаткових персонажів, а також низку елементів, які є проявами шекспірівської інтертекстуальності. Алюзії та ремінісценції до творів англійського драматурга сприяли зростанню статусу тогочасних американських п'єс.

Образ капітана Джона Сміта, одного з головних героїв п'єси, синтезує в собі риси реальної історичної персони (капітана Сміта) та мага Просперо, одного з протагоністів Шекспірової романтичної драми «Буря». Відомо, що капітан Сміт був досвідченим вояком та мандрівником. Так, до подорожі в Америку він як найманець воював в Угорщині і в Туреччині, де потрапив у полон, але зміг втекти. Шекспірів Просперо ж, перш за все, – мудрий правитель, який намагався цивілізувати дикуна Калібана. Капітан Сміт у Баркера – це людина надзвичайної фізичної сили, сповнена відваги, мудрості і благородства. Дж. Н. Баркер в образі Сміта досить еkleктично поєднує характеристики історичної особи та шекспірівського чаклуна. Так, Сміт самотужки перемагає цілий загін індіанців, демонструючи бойову вправність і звитягу: «ПРИНЦ. Це, мабуть, сам бог-воїн Арескі, що валить наших вождів! Тепер вони зупинились, він більше не б'ється, він стоїть, небезпечний, як пантера, до якої не наслідуються наблизитись заляканий мисливець. Чужинець, сміливий чужинець, Нантакас має познайомитись з тобою!» [5, с. 125] (*тут і далі переклад мій – Д. М.*). Водночас, Сміт декларує виключно місіонерські і цивілізаційні цілі свого прибуття до американського континенту:

СМІТ. Принц, Великий Дух – друг білих людей і вони вміють те, про що червоні люди не знають.

ПРИНЦ. Брате мій, ти навчиш червоних людей?

СМІТ. Я для цього й приїхав. Мій король – король могутньої нації, він величний і добрий: їдь, сказав він мені, і зроби червоних людей мудрими й щасливими [5, с. 126].

Образ капітана Сміта – воїна і мудреця, який наділений надлюдськими рисами – в процесі розгортання сюжету п'єси поступово перетворюється на другорядний, адже на перший план виходять любовні стосунки інших протагоністів – Рольфа і Покахонтас. Так само, як і Просперо у «Бурі», Сміт, наділений характерними рисами протагоніста, не є центральним фігурантом магістральної сюжетної лінії п'єси – історії кохання. Обранцем Покахонтас стає не мужній і мудрий Сміт, а Рольф, який значно поступається капітанові за всіма параметрами. Парадигма стосунків «Сміт – Покахонтас» буквально імітує відносини Просперо і Міранди, які у свою чергу були стосунками батька і дочки. І Покахонтас, і Міранда відіграють вкрай важливу роль у долях капітана Сміта і Просперо. Індіанська принцеса стає на захист Сміта, коли йому загрожує загибель: «СМІТ. З безпекою для власного дорогоцінного життя вона мене врятувала. Навіть щирій дружбі принца це не вдалось, і смерть, неминуча смерть, зависла наді мною. Якби ти бачив, як вона кинулась, як вісниця Жалю, щоб затримати занесену сокиру; або чув, як вона голосом херувима, неначе посланий із небес янгол-охоронець, молила про милість» [5, с. 137]. Міранда ж рятує Просперо в моральному плані і не дає йому впасти у розпач і відчай: «Просперо. Ти, мов ангел, мене порятувала. Ти всміхалась, бо небеса дали тобі відвагу, а я тим часом лив у море сльози і нарікав на долю. Ти мій розпач розвіяла. Я мужньо зніс нещастя» (переклад М. Бажана) [1, с. 375].

Історія кохання Покахонтас і Рольфа відсилає скоріше до романтичних стосунків Ромео і Джульєтти, ніж до взаємин Міранди і Фердінанда. Так само, як і веронські закохані, індіанська принцеса і англійський моряк належать до різних, практично антагоністичних, соціальних кланів. Повторюючи долю Джульєтти, Покахонтас так само обтяжена обов'язком вийти заміж за обраного батьком чоловіка. Романтично-комедійна



орієнтація п'єси Дж. Н. Баркера зумовила загальне оптимістичне забарвлення сюжетної лінії кохання, втім, її розвиток позначений наявністю певних колізій, які драматург запозичив у Великого Барда. Так, сцена прощання Покахонтас і Рольфа за композицією і драматичною напругою нагадує прощання веронських закоханих перед від'їздом Ромео до Мантуї. І Рольф, і Ромео змушені покинути своїх коханих через обов'язок, щоправда, джерело обов'язку у них різне: Ромео вигнаний з Верони, а Рольф залишає Покахонтас через обов'язок слідувати за своїм капітаном. Драматург, описуючи прощання своїх закоханих героїв, активно використовує шекспірівські романтичні топоси. Зокрема, прощальна розмова індіанки і англійця так само конструюється навколо символіки птахів. У «Ромео і Джульєтті» жайворонок, передвісник ранку і швидкої розлуки закоханих, протиставляється солов'ю – солодкоголосому символу ночі: «Ти вже ідеш?.. До ранку ще далеко: / Не жайворонок то, а соловей / Збентежив вухо боязке твоє...» [2, с. 121]. У «Індіанській принцесі» птахи символізують романтичне кохання та ніжні почуття: «ПРИНЦЕСА. Відчуваєш втому лісового голуба, який злітає, поєднаний зі своїм коханням?»... [5, с. 148]; «РОЛЬФ. О, говори ще так мелодійно! І я буду слухати, як тиха північ слухає солодку Філомелу!» [5, с. 150]; «ПРИНЦЕСА. ...І чую я страхітливого птаха ночі, а не мелодичного пересмішника» [5, с. 150].

Утім, не в усіх випадках шекспірівська інтертекстуальність у «Індіанській принцесі» виявляється корисною для розвитку сюжету й жанрово та поетикально виправданою. Так, приміром, один із другорядних персонажів, моряк Персі, протягом розвитку дії драми згадував про покинуту в Англії наречену Джеральдіну. У фіналі ця абсолютно неважлива для сюжету п'єси любовна лінія несподівано отримує розвиток, коли наречена Персі, перевдягнена в чоловіче вбрання, приїздить до нього в Америку. Травестія, яка у комедіях Великого Барда (приміром, «Дванадцята ніч», «Як вам це сподобається») слугує одним із провідних сюжетотвірних прийомів, у п'єсі Дж. Н. Баркера спотворює чітку сюжетну структуру і є, по суті, «розв'язкою без зав'язки». Сповнена бурхливих емоцій, щирих почуттів і відчайдушного каяття зустріч Персі і Джеральдіни⁶ ніяк не пов'язана з попереднім розвитком сюжету. Вочевидь, Дж. Н. Баркер увів до дії п'єси дівчину-травесті без чітко сформованої мистецької інтенції, заради самого прийому, ймовірно під впливом популярності Шекспірових п'єс.

Література

1. Шекспір В. Буря. *Шекспір В. Твори* : в 6 т. / пер. з англ. М. Бажана. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 366–437.
2. Шекспір В. Ромео і Джульєтта. *Шекспір В. Твори* : в 6 т. / пер. з англ. І. Стешенко. Київ : Дніпро, 1986. Т. 2. С. 311–413.
3. Bank R. K. *Theatre Culture in America. 1825–1860*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. 308 p.
4. Barish J. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkley : University of California Press, 1981. 275 p.
5. Barker J. N. *The Indian Princess, or La Belle Sauvage. An Operatic Melo-drame. Early American Drama* / ed. by J. H. Richards. New York : Penguin Books, 1997. P. 114–165.

⁶ Дівчина таємно приїхала до Америки у пошти свого дядька, англійця Делавава, який не знав, що Джеральдіна поїхала з ним. Коли Персі спитав його про племінницю, Делавав відповів, що вона страждає за брехливим коханим, який її покинув. Персі, зрозумівши, що причиною страждань Джеральдіни є він сам, відчув глибоке каяття і став докоряти собі за свою легковажність. Його щирість переконала дівчину і вона відкрила своє інкогніто, дуже здивувавши дядька і ошаслививши Персі.



6. Halttunen K. Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America. New Haven : Yale University Press, 1982. 293 p.
7. Levine L. Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge : Harvard University Press, 1988. 306 p.
8. McConachie B. Melodramatic Formations: American Theatre and Society. 1820–1870. Iowa City : University of Iowa Press, 1992. 175 p.
9. Rankin H. R. The Theatre of Colonial America. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1965. 284 p.
10. Richards J. H. Introduction. *Early American Drama* / ed. by J. H. Richards. New York : Penguin Books, 1997. P. IX–XXXVII.

Мушкетик Л. Г.
д. філол. н., чл.-кор. НАНУ
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

НАРОДНІ УЯВЛЕННЯ ПРО «СВОЇХ» ТА «ЧУЖИХ» ІСТОРИЧНИХ ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАКАРПАТТЯ

Проблема історизму фольклору є складною і неоднозначною, до неї зверталось багато дослідників, як у минулому, так і в наш час. Так, у ХІХ столітті питання про історичну інформацію, яку не дають письмові джерела, а донесла до нас усна писемність, з'ясовувала культурно-історична школа – М. Драгоманов, М. Костомаров, П. Куліш, І. Франко та інші. Свого часу ці питання дискутувалися в радянській, в українській фольклористиці (праці О. Дея, М. Гайдая, В. Жирмунського, М. Кравцова, М. Плісецького, В. Проппа, М. Рильського, В. Соколової, Н. Шумади, В. Юзвенко). Засвідчено, що проблема фольклору та історії постає в межах ширшої тематики – фольклору і дійсності. Ставлення до дійсності і способи її передачі змінюються упродовж історичного розвитку кожного народу. В останнє десятиліття спостерігається нова хвиля інтересу до цієї проблематики як у світі, так і в Україні: це праці М. Дмитренка, О. Кузьменко, Н. Малинської, С. Мишанича, В. Сокола, І. Туряниці, Н. Ярмоленко та інших.

Нині актуальним лишається питання розгляду усних джерел як історично достовірних, їх перетину з письмовими, дослідження збагачуються новими відомостями з царини самої історії, нових підходів і методів її тлумачення, стрімким нагромадженням знань з усної історії тощо. Чималий інтерес викликають і постаті відомих історичних діячів, які отримують свою оцінку і інтерпретацію в уснословесних творах. Під цим поглядом цікавою є ще не достатньо вивчена народнопоетична творчість Закарпаття, де сходилися шляхи різних культур і діють різні історичні герої, серед них і представники інших етносів. Перебування в одній державі, спільні події та контакти призвели й до численних взаємовпливів серед іншого і в усній літературі.

Розглянемо ці питання на матеріалі українського фольклору про відомих угорських історичних діячів різних періодів, а саме короля Матяша Корвіна, князя Ференца Ракоці ІІ та Лайоша Кошута, які доволі органічно увійшли в українську традицію, і про яких складено чимало переказів та пісень. Образи їх з'явилися в українському фольклорі під впливом угорського, однак ці твори отримали власні версії,



насичилися місцевим колоритом, увібрали погляди і інтенції місцевих жителів, адже є незаперечним, що будь-яке переймання не може бути простим перенесенням, воно має знайти сприятливий ґрунт для закорінення, переробитися, відшліфуватися для того, щоб органічно увійти в чужу мову, культуру, свідомість. В. Гнатюк писав: «Народ слідить дуже уважно всякі політичні події, дебатуює про них і пояснює, розуміється, все по-своєму. Найліпшим доказом того наші народні пісні та легенди про історичні особи, і то як найдавніші, так і новіші» [1, с. 46]. Це стосується і закарпатської традиції, де перших двох згаданих героїв трактують як місцевих, «своїх» очільників. Цих питань торкалися у своїх студіях І. Кріза [5], З. Кузеля [6], П. Лінтур [9], В. Мельник [10], Л. Мушкетик [11], Д. Ортутаї [19], І. Сенько [12], І. Франко [15] та інші.

Особливе місце в закарпатській українській традиції займає відомий у Європі правитель середньовічної Угорщини король Матяш Корвін, про якого укладено великий масив як угорського, так і слов'янського та іншого фольклору. В українців побутують чарівні та побутові казки, перекази та анекдоти. Однак у народних творах з історичної правди лишилося небагато. Віддаленість подій (XV століття), реалії пізнішого часу, потяг народу до справедливості й потреба у впливовому захиснику сформували ідеалізований образ Матяша, мудрого і справедливого, переможця турків, коло його дій подібне до вчинків інших відомих європейських правителів. До Матяшівської традиції долучилося багато міжнародних мандрівних сюжетів, до деяких українських казок ім'я Матяша просто долучилося як один із варіантів таких персонажів як король, пан, суддя, піп тощо, тобто вони виконують одну й ту саму функцію. Та є в українському фольклорі й оригінальні сюжети про відомого правителя. Казки та перекази українців-русинів про Матяша, охоплюючи чимало популярних світових сюжетів, різночасових напластунів, мають локальне забарвлення, містять чимало місцевих реалій, діалектизмів, а також угорських лексичних запозичень.

Особливістю українського фольклору про Матяша Корвіна є те, що він «націоналізується» і «демократизується» (за словами П. Лінтура), є своїм як за походженням, так і за вірою, сферою його діянь стає захист краю від чужоземців, його розбудова, праведний суд та відновлення справедливості, захист знедолених і покарання кривдників.

Можна виокремити кілька головних тематичних циклів про Матяша в українському фольклорі: обрання Матяша королем; перемога над надприродною істотою; перевдягнений король мандрує країною і відновлює справедливість; мудрий король та людська мудрість. У народних творах королем Матяш стає з Божої волі, у казках «Як простий хлопець з Оріховиці став царем», «Як сирота Матвій став королем» та інших на бідного сироту, слугу господаря, русина за походженням, вказує чарівна літаюча корона та інші знаки під час виборів вельможами короля. Всупереч їх бажанню Матяш стає правителем: «За тотó го ни хотьїли покоронувати, жи вун такїй нивеликий, худобний, сирохман і Руснак» [2, с. 171]. У сучасніших записах до казок долучаються нові реалії: на бік хлопця стають прості люди, які про коронацію прочитали з газети і пішли в Царгород (Будапешт). Коли корона вибрала Матяша (Матвія, Матія) й пани не захотіли його робити королем, «робітничий люд став за Матвія: Хай живе наш цар Матвій!» [3, с. 235]. Інша казка «Як сирота Матвій став королем» починається зачином дидактичного спрямування, що, вочевидь, додався пізніше: «В селі біля Ужгорода жили чоловік і жінка, не мали дітей, уже в роках у них народився син, назвали Матвієм. Перед смертю батько сказав: “Люби правду і роботу – будуть тебе люди поважати!”. Мати теж сказала, вмираючи: “Роби людям добро, Матвійку!”» [16, с. 21].



Цілком оригінальним українським твором є казка про короля Матяша і Поган-дівча (Поган-дівку), що існує в численних варіантах: тут міжнародні мотиви поєдналися з місцевими топонімічними, історичними легендами та переказами (про Невицький та інші замки), світ чудесного – з реальними подіями пізнішого часу, становищем селян під владою землевласників, панщиною. Основний мотив – це перемога Матяша над потворною чарівницею Поган-дівкою (Поган-дівчам), язичницею чи туркинею, яка жорстоко експлуатувала місцевих селян, далі над турецьким султаном, захист місцевих жителів. Матяшу приписують заснування замків-фортець у краю: «Тай так забраў сьа до Угórшчини Матъаш-краль з вóськом, тай кральваў, до́ки жиў. Розбіў за́мок ў Ху́сты, розбіў за́мок ў Кірагелменцу, розбіў за́мок ў Середньум, розбіў за́мок Камйанецький і типе́рь пу́сты сто́яа́ть. І хто́ би ни віроваў, та очі́ма му́гби уві́дыти, бо йи так. Вун тримаў ру́ську віру, тримаў із наро́дом благочес́твим, храниў Угórшчину» [2, с. 173]. Твір є чарівною казкою, з її дійовими особами, динамічним сюжетом, дидактичною спрямованістю, тут задіяно чимало характерних казкових стереотипів, діалогів, формул, є загадки, властиві казці, ці засоби урізноманітнюють оповідь, надають їй стрімкості, таємничості, сприяють розвитку сюжету, вичнків персонажів. Матяш є типовим казковим героєм, він має певні надприродні здібності, володіє чарівними предметами, перемагає не лише з допомогою сили, а й хитрощів, адже суперник є набагато сильнішим. Водночас він уособлює й риси народного героя-визволителя, він національний герой русинів, простого походження і їхньої віри, оборонець країни, її розбудовник. Отож, ідеалізований образ героя містить такі позитивні людські якості як мудрість, справедливість, відвага, чесність, доброта тощо. Типова казкова бінарна опозиція «бідний – багатий» тут вирішується таким чином, що король Матяш має селянське походження, тобто він свій, із бідняків, а опозиція «свій – чужий» стосовно національності медіюється так, що Матяш виявляється русином за походженням і за вірою, боронить країну від зовнішніх ворогів і діє в знайомих оповідачеві й слухачам обставинах.

Цілком конкретні географічні назви та кілька топонімічних переказів також пов'язані з Матяшем («Матяшівка» про приховані скарби та інші). У творах наголошено, що він свій, місцевий. Типова ініціальна казкова формула прикріплюється до його імені: «Се було в ті часи, коли у Будапешті королем був наш чоловік Матій, або Матяш» [3, с. 29]. А у фінальній частині казки з записів Є. Перфецького про Поган-дівча зазначено: «Матвій – руській наш слуга».

Король Матяш у фольклорі постає як вершитель вищого правосуддя, він відновлює порушену справедливість, карає зажерливих панів, чинить це повчально і дотепно («Як пани знущалися з солдатів-героїв», «Псячий / писій торг у Будапешті», «Поділена нагорода»). У деяких творах у цьому йому сприяє такий відомий у міжнародному фольклорі атрибут як перевдягання, що допомагає дізнатися правду і встановити правосуддя. Маскуючись, король отримує таку інформацію, без якої несправедливість навряд чи була б ліквідована: «Коли Матяш став мадярським королем, не забував про те, що він з простого роду: дуже добре знав життя простих людей і, де лиш не треба було, судив у бік бідних. Айбо пан – паном, не раз пани крадькома кривдили простих людей. Щоб дізнатися, як живуть бідні люди, як пани дотримують королівські закони, Матяш перевдягався в селянина і мандрував по своїй країні» [14, с. 223]; І хоча за часів Матяша ще не було панщини, оповіді про неї додалися згодом, тут втілилися віковічні мрії людей про захист від підневільного, рабського існування. Ці твори містять менше вигаданих елементів, є відносно реалістичними, обіймають згадки про тяжку, виснажливу працю «від семи до семи», без відпочинку, без перерви на обід



тощо, голодування, забиття людей панськими посіпаками чи самим паном, повну беззахисність перед вищими станами: «Отакий справедливий був Матяш. Один справедливий чоловік був на світі. Та й такий має вмирати. Прислів'я говорить: “Умер Матвій – умерла й правда!”». Тут само зазначено, що він був «носатий», що й справді видно з портретів [16, с. 24]. У багатьох варіантах в угорському та українському фольклорі зустрічається сюжет «напис на колоді» («Матяш і клужський староста», «Король Матяш і вїт», «Як Матяша били в Коложварі»), де король на власному досвіді пересвідчується про знущання над робочим людом.

Король Матяш у новелістичних казках Закарпаття нічим не відрізняється від простого селянина – він розуміється на худобі, виноградарстві («Як Матяш гостив простаків і панів»), займається фізичною працею – рубає дрова тощо, є фізично витривалим. Популярним мандрівним мотивом є зустріч бідного чоловіка, наймита чи селянина, солдата у відставці з царем, який сам чогось навчається від мудрого бідняка і любить ставити складні запитання чи, власне, загадки, які є поширеними в казках («Як Матяша у колибі гостили», «Як Матяш-король з Юрою зійшовся», «Король Матяш і бідний дроворуб», «Поділ восьми грошей») тощо.

Українські народні перекази про угорського князя Ференца Ракоці II, який очолив антигабсбургське повстання 1703–1711 років, і є національним героєм, відбили тогочасні події, що розгорталися на Закарпатті, народне ставлення до самого Ракоці, з яким в українців-русинів пов'язувалися сподівання на національне та соціальне визволення. За історичними даними, коли він прибув 1703 року на Закарпаття, на його бік перейшла велика кількість українських селян із різних комітатів регіону, тому князь назвав українців своїм найвірнішим народом, «gens fidelissima».

Перекази про Ференца Ракоці II зберігають основні моменти визвольної війни, які служать підложжям, а вже на нього нашаровуються інші події локального значення, переплітаються між собою (повстання може служити фоном для висловлення народом своїх поглядів на певні моральні проблеми, обумовлювати географічну назву тощо). У переказі «Про князя Ракоція» стисло узагальнено основні переломні віхи його життя – ув'язнення габсбургською владою, перебування у віденській в'язниці, втечу в Польщу, де він організував збройний загін, з яким 1703 року перейшов Верецьким перевалом через Карпати й підняв закарпатських угорців, українців, словаків, румунів на національно-визвольну війну. Події переказу відповідають історичним фактам, адже Ракоці справді був заточений у віденській в'язниці і чекав смертного покарання, однак йому вдалося звідти втекти і разом зі своїм однодумцями організувати з Польщі повстання проти Габсбургів. Північно-східна частина Угорщини була головною базою куруцьких (повстанських) військ.

Сам Ракоці згідно з народними симпатіями постає як позитивний герой, що цілковито узгоджується з загальносвітовим фольклорним канонем зображення справедливих і мудрих владників – раз він добрий король чи цар, захисник бідних, раз воєвода, що відмінив панщину. А може бути навіть благородним розбійником: «Був давно в наших горах і хашах великий розбійник – славний Ракоці. Такий сильний, що не боявся нікого. Допомагав бідним, а панів грабував» [8, с. 183]. Головне те, що він виступає на боці обездолених і має владу чи можливості для їх захисту, визволення, поліпшення становища, з ним пов'язані їх надії та мрії на краще, щасливіше життя.

Чимало топографічних, топонімічних переказів, пов'язаних з іменем Ракоці, належать до його культу: у них пояснюється назва села, річки, поля на Верховині. Мотивація назв є дуже різноманітною. «У багатьох селах і зараз рутени показують дуб,



під яким він спочивав, або той великий стіл, на якому він спав. А село, де переховувався Ракоці, було названо «Бовцар» (тобто: був цар)» [18, с. 27], – писав на початку ХХ століття Ш. Бонкало. В оповідах «На Лемацькім», «Прихід Ракоція» на ін. розповідається про походження назви поля поблизу річки Боржави (від назви «лемки»). Він починається з того, що «розійшлася вістка між русинами, що Раковці рушив з Польщі, щоб визволити народ наш і руську віру від папістів. Розійшлася чутка, що всі русини мають йому допомагати» [7, с. 227].

До фольклору про князя долучилися й мандрівні сюжети з усних оповідей про інших історичних героїв. У переказі «Як Ракоці втік із в'язниці» зустрічаємо відомий міжнародний мотив: тут, за діалектним висловом, коня перековують наруби (задом наперед), і герой втікає від катун – австрійських чи німецьких солдатів-переслідувачів, таким чином скеровуючи погоню в іншому напрямку. В одній із версій переказу князь, переслідуваний німцями, прискакав таким чином на Шаланецьку гору, тут він пообідав на великому камені (що нібито зберігся донині), на якому шаблею вирубав зображення виделки й ложки. Згадано, що Ракоці був «дуже добрим чоловіком, што хотів помочи бідным людям». Є чимало творів про добродійні, благородні вчинки владника. Сам князь Ракоці насправді не був аж таким демократичним, як у фольклорі, хоча, перебуваючи в молодості за кордоном, засвоїв багато свободололюбних ідей. Він був вихідцем із вищого дворянства і боявся великої активності простого люду, головною метою ставив вигнання Габсбургів, а не відміну феодально-кріпосницьких порядків і визволення селян.

Угорський прозовий фольклор про знаного очільника має багато спільного з українським. Відгомін цих подій знаходимо і в народних піснях.

Уснословесна творчість про вождя демократичної революції 1848–1849 років Лайоша Кошута репрезентована народними піснями та переказами і відтворює основні моменти визвольної війни – мобілізацію місцевого населення, його боротьбу за свободу, прихід російської армії та поразку, капітуляцію та втечу Кошута тощо, а також таке насущне для селян питання, як ліквідація панщини, яку він пов'язує з Кошутом чи з цісарем.

Народні погляди на Кошута у піснях є суперечливими. Вони є напівавторськими творами, що збереглися на Закарпатті та Галичині і частково містять антиугорські мотиви, засудження Кошута, в інших його поразка викликає співчуття. М. Костомаров писав: «Народное сердце бывает своенравно неудоборазгаданно в сочувствии к личностям, о которых сохраняется доброе воспоминание в народной массе» [4, с. 128]. З одного боку, з Кошутом пов'язані надії на визволення, свободу, народ співчуває його поразці, з іншого – висловлюються антиугорські настрої, простий люду не підтримує Кошута.

У багатьох варіантах збереглася найпопулярніша пісня про Кошута («Загадала Італія»), її основні мотиви: наляканий цісар просить допомоги в царя, прихід російського війська в Угорщину, облога і взяття Комарно, капітуляція угорців та втеча Кошута. Головною подією в пісні є прихід царського війська, що так пояснює І. Франко: «Кошут і його диктаторська діяльність не находять в народі нашим симпатії і пісні ними не дуже подрібно займаються, звертаючи натомість головну увагу на саме побороне угорського повстання при помочи російського війська. Сей факт, що цар російський вислав велике військо на поміч нашому цісареві, сам перехід його війська через наш край і пам'ятна битва під Коморном, властиве під Мішкольцем 25 іюля, отсе головні епізоди тої невеличкої епопеї, що в устах нашого народу зложилася довкола особи Кошута» [15, с. 462]. У піснях Кошут переважно засуджується, що можна пояснити кількома



факторами: його недостатньою увагою до нужд селянства, інших національностей країни, російська пропаганда через лубкову літературу та інші джерела, вплив письмової літератури, примусове забирання українських селян до війська тощо.

Натомість перекази зображують Кошута як народного героя, справедливого правителя, в рядах його війська закарпатці воюють за національну та соціальну свободу, відміну панщини, якій присвячено чимало місця в оповідях краю. З часом у нарративах відбувається перестановка часу та простору, одні історичні персонажі та локуси заміщуються іншими, актуалізуються, художня дійсність заступає історичну. І хоча революція 1848–1849 років не зачепила Закарпаття, народні симпатії до Кошута, який може вважатися ліквідатором панщини, сприяють прив'язці цього образу до локальних подій. Він, як і інші відомі правителі, у народних оповідях має на власні очі побачити побут своїх підлеглих, особисто перевіряє скарги: «Люди скаржилися на своє тяжке життя. Даколи писали жалоби в Будапешт і Відень, у міністерство. Кошут Лайош читав сесі жалоби й рішив піти помежи народ, аби своїми очима видіти його біду. Так він убрався у плаття простого чоловіка й пішов у Фогораш, де находився великий графський двор...» [17, с. 77].

Народні уявлення про іноетнічних історичних героїв склалися на Закарпатті під впливом різних обставин – передусім запозичень, їх модифікацій та переробок у зв'язку з власними поглядами жителів на певні події та діячів, їх прагненнями та сподіваннями тощо. На відміну від більш реалістичних творів про очільників антигабсбургських повстань князя Ференца Ракоці та Лайоша Кошута, образ короля Матяша формувався як суто легендарний, з певними фантастичними, казковими елементами, обростав мандрівними мотивами про інших європейських владників, на що вплинув час і письмові джерела. У народній уяві він стає вихідцем з власного народу, його кращим представником, одновірцем і патріотом. Так само демократизм, близькість до народу, його захист і справедливе правосуддя приписують усім трьом угорським діячам, образи яких стали втіленням надій і сподівань пригноблених національно і соціально мас.

Література

1. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Наукова думка, 1966. 250 с.
2. Гнатюк В. ЕМЗУР Т. II: Казки, байки, оповідання про історичні особи й анекдоти. *Етнографічний збірник*. 1898. Т. 4. 254 с.
3. Зачаровані казкою / українські народні казки в записах П. В. Лінтура; упоряд. І. Сенька, В. Лінтур. Ужгород: Карпати, 1984. 526 с.
4. Костомаров М. Малороссийские народные предания и рассказы. *Русская старина*. 1877. № 5. С. 120–129.
5. Кріза І. Угорська визвольна війна у фольклорі українців-русинів. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 4. С. 89–98.
6. Кузеля З. Угорський король Матвій Корвін в слав'янській усній словесности, розбір мотивів, зв'язаних з його іменем. *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. I–IV*. 1905. Т. 67. С. 1–55.
7. Легенди Карпат / упор. Г. Ігнатовича. Ужгород: Карпати, 1968. 304 с.
8. Легенди нашого краю / ред.-упорядник П. Скунець. Ужгород: Карпати, 1972. 216 с.
9. Лінтур П. Король Матвій Корвін в угро-русской народной традиции. *Народна школа*. Унгар: Статті: 1940/41. № 7. С. 124–134; Тексти: 1940/41. № 8. С. 150–156.



10. Мельник В. Історія Закарпаття в усних переказах та історичних піснях. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1970. 226 с.
11. Мушкетик Л. Фольклор українсько-угорського порубіжжя. Київ : Український письменник, 2013. 496 с.
12. Сенько І. Історичні події Угорщини в усній традиції українців Закарпаття. *Acta Hungarica*. 1992. Вип. III. С. 84–88.
13. Сокіл В. Українські історико-героїчні перекази. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. 320 с.
14. Три золоті слова: Закарпатські казки Василя Короловича / запис текстів та впоряд. П. Лінтура. Ужгород : Карпати, 1968. 240 с.
15. Франко І. Кошут і Кошутська війна. *Житє і слово*. 1894. Т. I. С. 461–477.
16. Чарівна торба : Українські народні казки, притчі, легенди, перекази, пісні та прислів'я, записані від М. Шопляка-Козака / упоряд., передм., прим. та словн. І. Сенька; запис текстів І. Сенька, В. Сенька. Ужгород : Карпати, 1988. 170 с.
17. Чорі Ю. Жива історія : сюжетно-тематичний огляд народних легенд, переказів та оповідей. Мукачево : Елара, 2000. 444 с.
18. Bonkáló S. A magyar rutének. Budapest : Kellner Ernő K., 1920. 431 p.
19. Ortutay Gy. Rákóczi két népe. Budapest : MEFHOSZ K., 1939. 47 p.
20. Rákóczi virágai: Kárpátaljai történeti és helyi mondák / összeáll. V. Keresztyén. Ungvár ; Budapest : Intermix Kiadó, 1992. 136 p.
21. Sztripszky H. Kossuth Lajos a ruthén népköltészetben. *Ethnographia*. 1907. № 18. P. 157–162, 243–248, 299–307.

Нікітюк Я. В.
аспірантка
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ В ИТАЛИЙСКИХ ПРОЕКЦИЯХ ОДНОЙМЕННОЙ П'ЕСИ В. ШЕКСПИРА

Юлій Цезар належить до наймасштабніших фігур світової історії, тож не дивно, що його ім'я давно вже набуло ознак багатозначного символу. В сучасній культурі ім'я Цезаря вживається і на позначення сильної особистості, що спроможна сягнути вершин політичної могутності, і як уособлення людської здатності виконувати одночасно кілька дій (згадаймо компліментарний вислів: «Ну ти, прямо, як Юлій Цезар!»), і як втілення успішного полководця, честолюбного тирана, людини, зраженої найближчим другом тощо.

Утім, саме широта діапазону цієї символізації, що генетично укорінена як у реальній історичній постаті великого римлянина, так і в тих текстах, які стали джерелом відомостей про нього, доступних широкому загалові («Паралельні життєписи» давньогрецького історика Плутарха, «Божеественний Юлій» Гая Светонія Транквілла, політична трагедія Вільяма Шекспіра «Юлій Цезар»), уже протягом багатьох століть надихає митців на власні інтерпретації його життєпису. Безперечно, роль Шекспірового твору у процесі популяризації і навіть міфологізації Юлія Цезаря важко переоцінити, адже, як переконливо доводить українська дослідниця К. Борискіна, «Шекспір екстраполює колізії добре знаного історичного сюжету на сучасну йому політичну реальність, але при цьому п'єса не тільки і не стільки ретранслює погляди митця, скільки



відкриває широкі можливості для продукування в свідомості реципієнтів ціннісних смислів» [1, с. 15].

Дослідники творчості В. Шекспіра та фахівці, які спеціалізуються на історії Англії XVI–XVII століть, зазначають, що В. Шекспір не випадково вирішив зобразити у своєму творі саме трагічні перипетії останніх днів великого полководця, адже політична ситуація в його рідній країні нагадувала те, що відбувалося в Римі часів Юлія Цезаря. Він бачив і добре знав свою аудиторію і писав саме для неї: «Схиліться ж, мийтесь. Проминуть віки, і в тих державах, що колись постануть, на ще не знаних мовах подвиг наш актори гратимуть» (Дія 3, сц. 1) [2, с. 288]. Конфлікт королеви Єлизавети з англійським парламентом у чомусь нагадував боротьбу між прибічниками республіканського ладу і тими, хто підтримував запровадження міцної одноосібної влади в Римі. В. Шекспір навмисне вбиває Юлія Цезаря в Капітолії, а не у театрі Помпея (у трагедії статуя Помпея знаходиться поблизу місця заколоту проти Цезаря), як про це пише Плутарх. В. Шекспір наштовхує нас на думку, що смерть Цезаря символізує не тільки його фізичну загибель, а й руйнацію всього Риму як потужної держави. Після сцени вбивства Цезаря драматург не випадково вкладає у уста Антонія такі слова: «Я пророкую: упаде прокляття на голови людей, незгоди люті, усобиці та війни громадянські усю Італію заповонять; кров і руїна ввійдуть так у звичай, і все страшне таким буденним стане» [2, с. 292].

Загальновідомо, що ще за життя В. Шекспіра, п'єса мала шалений успіх у театральній публіки, кожного разу збираючи аншлаг. Люди, затамувавши подих, не могли відірватись від сцени, коли в залі лунало ім'я Юлія Цезаря. Думається, що для глядачів тема повалення тиранії та боротьби за владу була дуже близькою і болючою в ті часи. При цьому В. Шекспірові, як тонкому психологу і майстру слова, вдавалося залишатись безстороннім та незаангажованим. Він не захищав своїх героїв і не звинувачував, залишаючи за реципієнтом право зробити власний вибір і висновки.

Не дивно, що й сьогодні ця п'єса залишається популярною, адже сюжети Шекспірових творів універсальні та позачасові, вони не пов'язані непорушно з національністю, віросповіданням чи освітою. В. Шекспір розмовляє не тільки мовою художніх засобів, але й за допомогою окремих локусів, спеціально підібраних для тих чи тих сюжетних ліній. Тож природно, що «Юлій Цезар» посідає особливе місце в культурному контексті Італії. Усі італійські локуси створюють своєрідний код, який дозволяє В. Шекспірові алегорично торкатися гостроактуальних проблем сучасності. Саме ці локуси роблять ренесансного драматурга більш зрозумілим і близьким модерному реципієнтові, виконуючи в такий спосіб метатекстуальну, пояснювальну функцію.

Попри те, що в усьому світі Шекспірова п'єса неодноразово ставала об'єктом численних наслідувань і переробок (згадаймо, хоча б імена Дж. Шефільда – автора «Трагедії Юлія Цезаря» (1723), Вольтера, якому належить п'єса «Смерть Цезаря» (1731), Б. Брехта, з-під пера якого вийшла п'єса «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» (1941) та інших), театральних та кіноінтерпретацій (за підрахунками К. Борискіної сьогодні налічується понад сорок екранізацій цього твору), для італійців вона завжди була і залишається ключовим Шекспірівським текстом.

Театральні репрезентації, чисельні переклади, шкільні адаптації шекспірівського тексту в Італії 1920–1930-х років використовувалися режимом Беніто Муссоліні з чіткою ідеологічною метою. Славнозвісну постановку Шекспірової п'єси, здійснену 1935 року Нандо Тамберлані в центрі Риму під відкритим небом, переглянули сотні тисяч людей зі всієї Італії. Уряд і профспілки виділили чималі кошти на те, щоб забезпечити підвезення до Риму мешканців найвіддаленіших куточків країни. Основна



мета, яку прагнув донести й успішно доніс режисер до пересічних італійців шляхом специфічної трансформації Шекспірового тексту, полягала в тому, що тільки сильний лідер здатен повернути Італії її колишню велич і могутність.

Наступні ідеологізовані модифікації цезарівського сюжету, виконані композитором Дж. Ф. Маліньєро (1936), романістом Л. Гварнері (1938), драматургом Дж. Форцано, який у співавторстві з самим Дуче написав п'єсу «Чезаре» (1939), успішно виконали покладену на них місію. При цьому текст англійського генія, з якого вибірково запозичувалися окремі елементи, був трансформований і використаний зі спекулятивною метою. Авторитет Великого Барда на ранньому етапі цієї ідеологічної кампанії мав сформувати позитивну ауру, а згодом створити ґрунт для маніпуляцій із масовою свідомістю італійського соціуму, що стояв на порозі фашистської диктатури.

Література

1. Борискіна К. «Юлій Цезар» В. Шекспіра: особливості поетики та рецепції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2014. 20 с.
2. Шекспір В. Юлій Цезар / пер. В. Мисика. *Шекспір В. Твори* : в 6. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 249–330.

Ніколаєнко В. М.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-ВОЛОДАРКИ В РОМАНІ Р. ІВАНЧЕНКО «ОТРУТА ДЛЯ КНЯГИНІ»

Р. Іванченко – письменниця, член Національної спілки письменників України, кандидат історичних наук, професор, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка 1996 року, автор понад ста наукових праць з української історії, циклу радіопередач «З історії української державності», «Історія без міфів», сценаріїв історико-документальних фільмів «Драгоманов», «Титан», «З історії Чорноморського флоту» тощо [див.: 9, с. 406–407]. Вона, обираючи для своїх наукових і творчих досліджень періоди історії суперечливі й «незручні», ламала ідеологічні стереотипи (видання про М. Драгоманова: повість «Передчуття весни» (1970), монографія «Михайло Драгоманов у суспільно-політичному русі Росії та України (друга половина XIX ст.)», роман «Клятва» (1971)), зазнаючи критики партійного та радянського керівництва. Визнання громадськості приходить до Р. Іванченко за незалежної України.

Художня й наукова рецепція історії Київської Русі для Р. Іванченко явище закономірне, адже вона відстоює думку, що для розуміння сучасних соціально-політичних і ментально-психологічних процесів необхідно знати психологію, суспільну генетику, звичаї народу древнього [див.: 1, с. 7]. Тим більше, що протягом тривалого часу ця частина історії була сталою. Не одне покоління виросло з поняттям, що Київська Русь – один із початкових етапів історії Росії, а історія України безбарвно відтінювала яскраву історію «старшої сестри».

Тож, учергове виходячи за рамки стереотипів, Р. Іванченко береться за наукове дослідження, а згодом – художнє осмислення епохи давньої Русі, яке знайшло свою реалізацію в романній історичній тетралогії «Зрада, або Як стати володарем», «Отрута для княгині», «Гнів Перуна», «Золоті стремена» (1982–1995).



Творча реалізація задуму твору, присвяченого княгині Ользі, була складною й тривалою в часі, бо історія для Р. Іванченко як романістки є засобом відкриття підвалин людської сутності взагалі й власної зокрема.

На сьогодні побутує кілька точок зору щодо походження Ольги (олегівська/скандинавська, галицька, тмутараканська, київська, псковська й болгарська), серед яких найбільш поширеними є псковська й болгарська теорії родоводу княгині Ольги. Р. Іванченко як історик поділяє думку архімандрита Леоніда [див.: 5] стосовно болгарського походження княгині [див.: 2, 3], пояснюючи свою позицію тим, що завойовницька політика Олега, зокрема й проти Візантії, вимагала сильних союзників, а Дунайська Болгарія в цьому питанні була найкращим геополітичним і воєнним співником: шлюб майбутнього престолонаступника Ігоря з болгарською царівною зміцнював політичні зв'язки двох держав; шлях русичів на Царгород пролягав через болгарські території; Візантія й Болгарія перебували в стані затяжного конфлікту через Балканський півострів [див.: 3, с. 105]. Та й прагнення Святослава Ігоревича (сина Ігоря й Ольги) посісти болгарський стіл, на думку Р. Іванченко, мало не лише воєнно-політичні, а й юридичні підстави – як болгарина по матері [див.: 2, с. 128–129].

Наукова позиція Р. Іванченко знайшла своє мистецьке втілення в історичному художньому наративі роману «Отрута для княгині» (1995), адже, як зізнається авторка в передмові до твору, «я все життя... хотіла написати про неї» [4, с. 5].

У романі «Отрута для княгині» представлено художню модель історичного типу жінки – представниці монаршого роду, який до кінця XII століття матиме матримоніальні зв'язки майже зі «всіма правлячими домами Європи» [3, с. 407].

Уперше читач зустрічається з Оленкою (невдовзі – Ольгою), яка, аби стати дружиною князя Маломира, разом із «сольбою» долає дорогу до древлянської землі. Проте майбутня володарка Русі не відразу з'являється у творі: спочатку авторка змальовує соціально-політичну ситуацію в країні, що фактично виконує роль прямої експозиції в сюжетній лінії Ольги.

У Києві править Олег, котрий так і не зміг стати вповні своїм, попри те, що *de facto* тримав владу, *de jure* – узурпував її, підступно убивши князя Оскольда. Не посадив на княжий стіл, як було обіцяно, Ігоря Рюриковича. Тож йому доводиться протистояти Єфанді (матері Ігоря), котра мріє про королівство для сина; знаходити спільну мову зі Свенельдом, якого з дружиною викликала на підмогу урманська королівна, зрадливими й підступними боярами, волхвами, хижими степовиками – платити, догоджати, улещувати. Воювати з древлянами, уличами.

Хитрість і двосічний меч – головна Олегова зброя. І серед цієї веремії сотник Дерев'яка перехопив весільний кортеж нареченої древлянського князя, яка, на думку Олега, з'єднає Київ з Болгарією шлюбом з Ігорем, спадкоємцем Києва; стане запорукою майбутньої підтримки руського війська в поході проти ромеїв, котрі порушили виконання Оскольдової харатї й припинили виплати данини Русі, врешті, як з'ясується згодом, – стане Олеговою зброєю проти непомірної зажерливості й амбітних планів Свенельда на владарювання в Києві.

Онука великого царя Симеона, дочка його старшого сина Михаїла, «мудре... горде синьооке дівчисько» [2, с. 91], яке вважало, що її місія полягає у звеличенні Болгарії союзом із древлянським князем Маломиром, швидко усвідомила: «її просто випхали із Преслави, аби Михаїл Симеонович не встиг пошлюбити її з кимось із цареградських принців і тим зміцнити себе» [2, с. 92], що неабияка увага руських



велеможців криється не в ній як особистості, а в її походженні, котре може звеличити будь-кого із претендентів на її руку.

Гетеродієгетичний наратор розриває психологічні метання юної Ольги, яка, прийнявши виклик долі, радіє перемозі над собою: «Він (Ігор – В. Н.) зрадив – нарешті переміг її серце! Раділа й Оленка: вона також перемогла себе. Але щоб владарювати, їм обом ще треба було перемогти серця киян» [2, с. 143].

Щирість, відвертість, освіченість, природний розум, жіноча інтуїція, терплячість – головні засоби Ольги в боротьбі за себе, своє місце не лише в серці чоловіка, а й на Княжій Горі, за сім'ю, дітей, врешті, владу. Важливим етапом у цьому герці є передача імені: Олегове ім'я, яке той дав молодій на весіллі, «...пахло для неї волею і – владою...» [2, с. 158]. Наречення Оленки Ольгою є виявом не лише теплих стосунків, це акт ініціації Ольги, визнання жінки «переємницею його влади і його життя» [2, с. 158].

Незважаючи на щирість взаємин із Олегом, Ользі довелося самотужки утверджуватися і як дружині князя Ігоря, і як київській княгині. По-перше, сам Олег не поспішав з передачею влади Ігореві: «Рюрикович... не возсідав на столі; кермував державою... Олег» [2, с. 167]. До того ж, аби забезпечити своє владарювання, він діє перевіченими способами, підігриваючи дух суперництва в конкурентів і сіючи зерна підозрілості, що не давало можливості об'єднатися боярству в боротьбі проти нього. Тож, вирушаючи в похід на Царгород, офіційно не вказав, хто за його відсутності має правити в Києві. По-друге, бояри, варяги й верховний волхв, уперто не бажаючи поступатися власним впливом на Ігоря й особистісними свободами, намагаються утвердитися у своїй силі шляхом усунення Ольги як дружини Рюриковича й Рюриковича як законного володаря, привізши йому дружину-язичницю Прекрасу.

Тривалий і небезпечний шлях Ольги до влади супроводжується підступами й зрадами, бунтами, замахами на її життя. Княжа Гора не сприймала господарської й освітньої діяльності Ольги, яка переймалася недолугим правлінням Ігоря й намагалася популістські соціально-політичні рішення чоловіка (наприклад, передача древлянських земель Свенельдові в полюддя) якщо не повертати на благо розвитку країни, то хоча б обмежувати їх негативні наслідки. Незадоволення київських бояр викликали і факт практичного правління Ольги не лише під час воєнних походів Ігоря, який «княгині ні в чому не стає на перекір» [2, с. 233], і збільшення кількості прихильників християнства серед полян. І, зрештою, впевненість у своїй силі. Спроба політичного перевороту, коли Ольга лишилася в Києві без захисту чоловіка, стає перевіркою її характеру й життєвої стійкості, яку княгиня витримала з честю, не лише перемігши супротивників, а й пригасивши їхній запал: «Тиша і спокій нині у країні полян-русів. Присмирніли чванливі бояри» [2, с. 252].

Втома і настороженість в очах княгині є свідченням пережитих потрясінь пересічної жінки, матері, яка втратила двох дітей і плекає надію, що лиха доля омине інших двох; онуки колись славного болгарського царя Симеона, держава якого «лежала... під ногами імператорів Константинополя» [2, с. 255]; правительки, котра мріє про болгарське царство для своїх синів. Прикрий приклад рідної землі лише утверджує в думці, що власну вотчину треба здобувати «силою закону і звичаю» [2, с. 255], правити треба не мечем, а розумом.

Внутрішня напруга Ольги-володарки виразно проявляється в її зовнішньому вигляді: «Вона ніби зробилася вищою, голос її звучав твердо – хоча й був тихий і рівний. І розмисл її не жіночий чоловічий, владний. Уміє вона якось дивитися далеко вперед, крізь літа» [2, с. 255], «Ні страху, ні лести на обличчі» [2, с. 398], що й доводить «психологічну



зрілість й готовність до влади, витривалість й гнучкість в управлінні державою» [4, с. 226] і формування маскулінних рис характеру, властивих владним особистостям.

Пріоритети для княгині Ольги очевидні – Руська держава має бути вільною у своєму виборі шляхів соціально-економічного, політичного, освітнього й релігійного поступу: «Її слов'янська душа... поставала від спроби насильно одягти на неї вериги чужої волі й віри, та ще й греків... наука і книжність, що їх несла християнська віра, мали прийти до русичів доброохоче, з власної волі... Без доброї волі не буває ні великих володарів, ні великих держав» [2, с. 258].

Амбіції Ольги не обмежуються її соціально-політичним статусом в ієрархічній системі Княжої Гори. Вона мислить масштабно й прогресивно, роблячи критичні висновки з досвіду діда-царя й усвідомлюючи прорахунки в його політичній кар'єрі, зумовлені довірою хитрому й підступному оболгареному боярину Григорію Сурсубулу, котрий провадив провізантійську політику, що призвело до знищення Болгарії Візантійською імперією. Тому реалізація Ольжиної мети – «піднести себе», піднісши «державу і цей народ» [2, с. 258] – передбачає виконання освітньо-просвітницького алгоритму: ставити християнські храми, давати полянським зодчим можливість це робити за принципами слов'янської естетики; настановляти головними священниками соборних церков русичів, організувати «схоли», відправляти за кордон найперспективніших учнів, бо «Чужими руками мудрості не здобудеш» [2, с. 258]; просити в патріарха висвятити в митрополити русича, аби процвітали руська мова і книжність. Задля розвитку й збагачення країни розширити зовнішньо-економічні зв'язки, щоб «в усіх городах були великі торги» [2, с. 325].

Усвідомлення неоднозначності релігійно-політичної ситуації в країні, де більшість населення язичники й князь також сповідує віру предків, змушує Ольгу діяти відповідно до прагнень чоловіка й державних потреб: стримувати свої материнські інстинкти, коригувати плани щодо виховання власних дітей і погодитися з тим, що молодшого сина віддано на науку варягам, а не в «схолу», як старшого; змиритися з фактом різного віросповідання хлопців (Гліб – християнин, Святослав – язичник), з формуванням різних життєвих орієнтирів у них (Гліб – просвітник, Святослав – воїн). Ця відмінність у вихованні стане прірвою між княжичами, призведе до братовбивства й ляже незагойною раною на серце матері, яка душою любила старшого сина, а розумом – молодшого.

До речі, питання щодо нащадків Ольги й Ігоря належить до категорії дискусійних і оминається науковцями. Р. Іванченко в передмові до роману зазначила, що збереглося лише одне коротке повідомлення невідомого літописця, в якому йдеться про розорення Святославом християнських храмів і знищення значної кількості вірян (серед яких був і єдиний брат Гліб), нібито винних у його поразці під час другого болгарського походу [див.: 2, с. 7].

Фабула трагічної історії збору данини князем Ігорем у древлянській землі подана авторкою відповідно до «Повісті минулих літ», проте психоемоційний стан княгині, який залишився поза увагою хроністів, письменниця передає детально, що характеризує її особистість, почуття, сподівання й розкриває таємницю авторського осягнення цієї історичної постаті.

Смерть чоловіка змушує Ольгу відчути й пережити низку нищівних емоцій: розпач, безнадію, зневіру, страх, розчавленість під вагою обставин, і пройти випробування на стійкість – «взяти в свої руки кермо Країни Руси... розбудувати сю землю правдою і законом» [2, с. 336]. Опустивши історію смерті першої древлянської дипломатичної делегації із двадцяти осіб й кривавої тризни за Ігорем, авторка вустами старшого мечника



Перетича констатує вимоги язичницького закону: «смерть за смерть» [2, с. 339], якого дотримується Ольга за мовчазної згоди християнського пресвітера Григорія.

Наступний етап Ольжиної помсти виписано детально, без багатозначної апосіопези, якою позначена попередня й заключна ситуації. На великому київському вічу княгиня спалює живцем поважних іскоростенських послів. Письменниця трактує цей факт по-своєму, піддавши розтину душу героїні засобами внутрішнього монологу й авторського філософського відступу: «Навіщо ж так жорстоко вона мстить... У яму вкинула одних, тепер у вогні конають інші... Інше відчуття, інша сила тепер входила в її душу – відчуття високости влади... Тож мусять знати ... рука її тверда й несхитна» [2, с. 349].

Християнська милосердність старшого сина, який кинувся рятувати з вогню послів, розкриває складну гаму почуттів, які вирують у душі жінки: «Гліб!.. він був милосердним і до недругів... Такою колись була й вона...» [2, с. 336].

Незважаючи на крайній вияв жорстокості в покаранні деревлян, усе ж таки державний «розмисл» і життєва мудрість – знаряддя княгині, яка, втілюючи в життя плани, на підставі норми давньоруського права (згідно з цією нормою вдова, якщо вона не візьме шлюбу з іншим чоловіком, виконуватиме господарські й соціальні функції свого чоловіка-небіжчика), стала повноправною правителькою Руської держави.

Ольга підходить до вирішення державних проблем як економіст і проводить першу в історії української держави фінансову реформу, запроваджує єдину систему податей і погостів. Із метою посилення особистої влади й зміцнення міжнародного авторитету своєї країни вона одружує Гліба з малярською княжною Сфандрою й планує засватати для Святослава ромейську царівну. Проте, коли Костянтин Багрянородний відмовив у руці своєї дочки, покликаючись на закон Візантійської імперії про заборону шлюбів «з варварськими володарями» [2, с. 363], одружує молодшого сина з угорською княжною, аби протиставити Царгороду «союзя й подвійне родичання з непереможними воями-ординцями!..» [2, с. 410].

Відвідини Константинополя, про які згадують усі історичні джерела, не дали очікуваних результатів: підписано лише харатю про виплату данини й титули архонтеси руського народу та дочки імператора при хрещенні. За що Ольга невдовзі «віддячила» Костянтинові, відмовившись виконувати свої обіцянки: прислати челядь, віск, шкіру і на підмогу в боротьбі з сарацинами – військо.

До осмислення образу княгині Ольги авторка підходить об'єктивно. Вона не ідеалізує свою героїню, хоча поділяє її душевні болі, тривоги, співчуває їй як жінці. Письменниця показує не лише досягнення, але й помилки Ольги, на яких вона вчиться бути гідним політиком і державцем. Але як справжня володарка, княгиня не дозволяє собі слабкості показувати власні почуття іншим, про внутрішній стан героїні можна почерпнути інформацію з внутрішніх монологів або із засобів зовнішньої характеристики персонажа.

Отже, вклавши художній життєпис княгині в параметри загальновідомих фактів, Р. Іванченко робить акцент на психоемоційному конструкті образу Ольги, активно використовуючи форму внутрішнього монологу. Авторське бажання досягнути велич постаті княгині та її сутність настільки значимі, що мережа сюжетних ліній, змодельованих різнопланових ситуацій є лише плацдармом для реалізації творчого задуму. Оскільки крізь призму сприйняття жінки й всезнаючого наратора пропускається вся дійсність твору, читач бачить світ очима Ольги. У розкритті характеру княгині важливою є авторська інтонація, оцінка іншими персонажами, а також зовнішня характеристика через дію, вчинки, рухи.



Тож, роман Р. Іванченко «Отрута для княгині» дає яскраві картини буття Х століття, у яких одним із естетичних ідеалів художнього тексту постає категорія вибору, котра реалізується в багатьох аспектах, площинах, нюансах контексту, поведінки персонажів, їхньої психології на діахронних і синхронних зрізах.

Як історичний, так і художній образ княгині Ольги лишається на сьогодні доволі загадковим, оскільки науковим відомостям усе ж бракує правдивої інформації про її життя і діяльності. Це лише підігріває інтерес митців і науковців до осягнення постаті княгині, про яку збереглося чимало легенд, і пошуку нових версій образу володарки, яка, «незважаючи на влаштовану нею різанину, стала святою» [цит. за: 5, с. 75].

Література

1. Акумулятор історичної пам'яті : письменницький діалог / діалог записала О. Логвиненко. *Літературна Україна*. 1990. 1 березня. С. 7.
2. Іванченко Р. Державницька ідея давньої Руси-України. Київ : Смолоскип, 2007. С. 376.
3. Іванченко Р. Княгиня Ольга: на перехресті історичних доль. *Іванченко Р. Я повертаю Україні те, що в неї вкрадено* : Статті. Нариси. Рецензії. Київ : Український письменник, 2005. С. 103–125.
4. Іванченко Р. Отрута для княгині : роман. Київ : Спалах ЛТД, 1995. 464 с.
5. Леонид архимандрит. Откуда родомъ была святая великая княгиня русская Ольга? *Русская старина* : ежемѣсячное историческое издание. Санкт-Петербургъ. 1988. Июль – август – сентябрь. 59. С. 215–224.
6. Плахонін А. Рюриковичі. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9. : Прил–С. С. 406–407.
7. Черниш А. Художня рецепція киеворуських тем і образів у літературі ХХ століття. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки. Миколаїв : Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського, 2015. № 1 (15). С. 225–229.
8. Щербак О. Типологія жіночих образів у давній українській літературі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Житомир, 2016. 188 с.
9. Ясь О. Іванченко Раїса Петрівна. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 3. : Е–Й. С. 406–407.

Ніколова О. О.
д. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ КІНОРОМАНУ П. ЯЦЕНКА «НЕЧУЙ. НЕМОВ. НЕБАЧ»

Хронотоп (досл. «часопростір») – «суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо освоєних у літературі» [1, с. 234]. У літературознавство це поняття вводить М. Бахтін; йому ж належить заслуга диференціації та детального дослідження різноманітних видів хронотопу [див.: 1].

Аналіз хронотопу сприяє усвідомленню специфіки художнього світу, а також – формуванню уявлень про особливості важливих жанрових модифікацій, що закономірно віддзеркалюють значущі тенденції розвитку мистецтва слова на певному



етапі у їхньому співвідношенні з надбаннями попередніх культурно-історичних епох. Адже «хронотоп має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр та жанрові різновиди визначаються саме хронотопом» [1, с. 235].

У цьому аспекті перспективними є студії здобутків сучасної української літератури в цілому та кінороману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» (2017) зокрема.

Цей твір – цікавий феномен вітчизняної художньої словесності, який поправу заслуговує на увагу критики. У ньому зображено історію життя українського письменника XIX століття Івана Нечуя-Левицького від дитинства до самої смерті.

За словами автора, головною метою було «реконструювати деякі епізоди» біографії знаного митця, «базуючись на невеликих відомих нам фактах»: «На мою думку, Нечуй-Левицький недооцінений. Ми знаємо дуже багато інших культурних героїв, і Нечуй-Левицький, звичайно, в цьому пантеоні. Насправді, він дуже загадкова особистість. Він прожив 80 років і помер у 1918, коли Україна на короткий час здобула незалежність. Але відомостей про його життя лишилось не так багато. Це людина – загадка» [4].

Але читачеві пропонується не біографічний роман, з іманентним йому хронотопом, а дещо значно складніше: твір може бути розглянутий у контексті різноманітних жанрових традицій, кожна з яких промовисто демонструє потужні тренди розвитку культури XXI століття, а також – особливості переосмислення категорій часу та простору художньою свідомістю.

Світ кінороману П. Яценка існує на перетині різних часових та просторових площин, які поєднуються в органічне ціле завдяки центральному персонажу: образ Івана Нечуя-Левицького стає тим фокусом, який забезпечує цілісність наративу.

Критики звернули увагу на подібність твору П. Яценка такому феномену сучасної культури як стимпанк. «З історії літератури відомо, – зазначає Т. Мейзерська, – що винахід жанру стимпанку належить американському письменнику Кевіну Джетеру, який у 1987 році застосував його в якості пародії на популярний жанр кіберпанку. Проте на відміну від останнього, події якого розгортаються у світі високих комп'ютерних технологій, паропанк описує альтернативне суспільство, яке зупинилось на парових і механічних технологіях другої половини XIX ст., що свого найвищого розквіту досягли у вікторіанській Англії 70–80-х років XIX ст. – часу, який співпав із вивершенням художнього таланту Івана Нечуя-Левицького. Наявність у стимпанку специфічної художньої форми дав підстави для виникнення специфічного стимпанк-стилю, який наскрізно простежується і у кіноромані Петра Яценка» [2, с. 139].

П. Яценко зазначав: «Всі наші уявлення про XIX століття досить архаїчні завдяки нашій шкільній освіті, підручникам. Коли я почав глибше в це «закопуватись», вивчати літературу, історичні матеріали, з'ясувалось, що не такі вже ми були і відсталі. Ще до народження Левицького, а він народився у 1838 році, на мануфактурах в Україні широко застосовувались парові машини...

Мене цікавили дуже утилітарні речі. І, насправді, життя було не таким архаїчним, як нам може здаватися зараз» [4].

У кіноромані є певна настанова на правдоподібність, пов'язана, окрім іншого, також і з чіткою вказівкою на час та місце дії кожного розділу: «1861, Львів», «1844, Київська губернія», «1859, Київ» тощо. Детальне зображення реалій минулого, поява у ролі дійових осіб історичних особистостей (Михайла Драгоманова, Михайла Старицького, Тараса Шевченка тощо) доповнюють картину нібито історично-біографічного роману. Проте потужна фантастично-містична сюжетна лінія нівелює всі очікування, виходячи подекуди за межі як історично-біографічного, так і «вікторіанського», стимпанківського хронотопу.



У цьому плані твір П. Яценка може бути співвіднесений також із традиціями такого феномену сучасної культури як мешап або меш-ап (від англ. mashup – «змішувати», «збовтувати»). У 2009 році критик «New York Times» Адам Коен використав це поняття для характеристики роману Сета Грема-Сміта «Гордість та упередження і зомбі» [див.: 6]. Ознакою мешапу є «поєднання непоєднуваного»: «класичний текст + монстри» («Розум, почуття і гади морські», «Андроїд Кареніна» Б. Вінтерса, «Гордість і упередження і зомбі: світанок жаху» С. Хокенсміта тощо), «історична особистість + монстри» («Авраам Лінкольн: мисливець на вампірів» С. Грем-Сміта, «Королева Вікторія: Мисливиця на демонів» А. Е. Мурет) [див.: 3] тощо. Хронотоп мешапу є синкретичним, квазіісторичним, умовно-фантастичним.

У кіноромані «Нечуй. Немов. Небач» історична особистість (І. Нечуй-Левицький) змушена взаємодіяти з «монстрами» («галицькими опирями», які оселяються в його серці). Серце українського письменника в такий спосіб стає ніби символічним осередком української культури і державності, адже опирі є охоронцями надважливого документу – охоронної грамоти Червоної Русі, отриманої від Орди Данилом Галицьким. Містично-фантастична атмосфера посилюється також завдяки появі Трьох Безсмертних Гравців, панів із Півночі, Сходу та Заходу.

З іншого боку, твір П. Яценка може бути проінтерпретований ще й у контексті традицій biofiction: йдеться про «вільну белетризацію біографій видатних письменників вікторіанської доби, виокремлену А. Бюссіном та К. Каплан у специфічний піджанр» [5]. Огляд існуючих різновидів biofiction в англійській літературі представлений у студіях О. Тупахіної [5]. «Незважаючи на подекуди ретельно реконструйоване історико-документальне тло, створювані в таких романах образи-симулякри мають мало спільного із історичними референтами» [5]. Подібно до вікторіанських письменників, які стають персонажами ними ж створених художніх світів, український майстер слова ХІХ століття теж показаний учасником подій, що актуалізують знакові культурні асоціації в обізнаного реципієнта (і не лише з його власними творами). Завдяки цьому створюється інтертекстуальний хронотоп.

Отже, оповідь у кіноромані П. Яценка виводиться за кордони конкретної історичної доби та країни – у Вічність. Специфіка хронотопу визначається поєднанням у межах художнього світу твору різних часових та просторових площин, що актуалізують асоціації із новітніми жанровими формами сучасної культури.

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва : Художественная литература. 1975. С. 234–408.
2. Мейзерська Т. Інтертекст роману Петра Яценка «Нечуй. Немов. Небач». *Сучасні літературознавчі студії.* Київ : КНЛУ, 2018. Вип. 15. С. 138–142.
3. Рекулак Дж. «Мы вторглись в чопорный мир классической литературы с помощью вопиющего элемента» : інтерв'ю креативного директора видавництва «Quirk Books», випустившого «Гордость и предубеждение и зомби» и «Андроид Каренина», о новом литературном жанре «мэшап-романов»; вел Т. Дорофеев. *Буквоїд.* 2011. 20 червня. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2011/06/20/085200.html>
4. Роман «Нечуй. Немов. Небач»: кохання і зрада Нечуя-Левицького в добу парових машин. Письменник Петро Яценко розповів про літературний проект «Нечуй. Немов. Небач». URL: <https://cutt.ly/8gANQGn>



5. 5.Тупахіна О. «Повернення автора»: автороцентризм у поствікторіанському романі порубіжжя ХХ–ХХІ ст. URL: <https://cutt.ly/bgANYUq>

6. Cohen A. Mr. Darcy Woos Elizabeth Bennet While Zombies Attack. *New York Times*. 14 April 2009. A 22 (L). par. 12.

Ольшанська О. О.
аспірантка
Запорізький національний університет

АРХЕТИП ХОРТИЦІ У ТВОРЧОСТІ М. БРАЦИЛО

«Ми великою мірою визначаємося тим, звідки ми родом. Ми – те, що нас оточувало з дитинства...», – писала М. Брацило у вступній статті на персональному сайті [3]. Своїм місцем сили, джерелом свого натхнення авторка називала острів Хортицю. Саме тут минули дитячі та юнацькі роки поетеси. Навіть назву своїй першій поетичній збірці, що вийшла друком 1995 року, М. Брацило дала промовисту – «Хортицькі дзвони». Однак не лише в ранній поезії, а й надалі образ віковичної Хортиці посідав у доробку мисткині чільне місце.

Життєвому і творчому шляху поетеси присвячені роботи В. Жилінського, І. Кушніренка, А. Рекубрацького, О. Стадніченко, Ф. Штейнбрука, П. Юрика та інших. Проте сучасному літературознавству бракує ґрунтовних критичних досліджень лірики М. Брацило, позаяк на сьогодні феномен творчості «першої україномовної ластівки зросійщеного Запоріжжя» [2, с. 209] досліджено лише на рівні рецензій, відгуків та критичних статей на окремі видання.

У віці 16 років М. Брацило написала вірш «Хортиця», який згодом увійшов до збірки «Хортицькі дзвони» та став, як стверджує О. Стадніченко, справжньою поетичною візитівкою мисткині [див.: 4, с. 37]. Лірична героїня цієї поезії відчуває себе природною частиною часопростору Хортиці, вона зізнається: «Я зроду тут живу / В зеленому дзвінкому пантеоні» [1, с. 20]. Таким чином вона підкреслює міцну духовну закоріненість у рідну землю та ментальне єднання з попередніми поколіннями. Провідником, способом зв'язку, забезпечення тяглості поколінь та збереження пам'яті виступає саме острів Хортиця. «Яке над нею осіяне плесо, / Які у серці спалахи сторіч! / У пам'яті – іконостас облич, / Я єсьм сама ця пам'ять безтілеса» [1, с. 20], – так лірична героїня наголошує на значущості свого місця та своєї ролі в коловороті життя, співвідносить себе сучасну із цілим «іконостасом облич» минулого. Бачимо тут і пошану до пращурів, і звеличення подвигів попередніх поколінь, і відчуття гордості за приналежність до своєї землі, своєї історії. Більше того, лірична героїня не лише усвідомлює важливість тяглості поколінь та збереження спогадів. На її думку, відбувається взаємний, двосторонній процес обміну енергією між сучасним поколінням та поколіннями пращурів, які можуть помолитися, а отже підтримати тих, хто живе нині: «Потомляться – їм душу дам нову, / І хай затиснуть грудочку у жмені, / Хай в чужині помоляться за мене... / Я не молюсь. Я зроду тут живу» [1, с. 20].

Цілком справедливо можна припустити, що М. Брацило у вірші «Хортиця» висловлює власні світоглядні позиції, адже авторка й сама, як лірична героїня її творів, надзвичайно пишалася тим фактом, що вона виросла саме на Хортиці.



Попри те, що у творчому доробку поетеси багато віршів на історичну тематику, образ Хортиці напрочуд яскраво розкривається у філософській та інтимній ліриці. Наприклад, у поезії «Я до тебе вустами шерхлими», де порушується проблема самоідентифікації ліричної героїні та пошуку місця в житті («Хто ця жінка? – / Питаю у дзеркала / Але дзеркало все мовчить» [1, с. 123]), острів зображено не як неживе тло, а як своєрідного учасника подій, до того ж доволі активного. Змальовуючи образ Хортиці, авторка застосовує прийом персоніфікації, олюднюючи природу: «Зорі падають, зорі котяться / Час бажань уже на порі / Їх долонями ловить Хортиця / І викупує у Дніпрі» [1, с. 123]. Якщо встигнути загадати бажання, доки падає зірка, то воно неодмінно здійсниться – так стверджує народна мудрість. Лірична героїня поезії перебуває в ситуації невизначеності. Вона має багато мрій, бажань і сподівань, однак відчуває, що зараз вони не справдяться: «А з бажаннями зачекаємо. / Потім здійсняться. Ще не час» [1, с. 123]. Символічно, що допоки щасливі зірки не приносять здійснення бажань героїні, «їх долонями ловить Хортиця» – таким чином підкреслюється сакральність цього місця.

У вірші «Ми кохали так світло і просто» Хортиця виступає не персоніфікованим учасником подій, а лише тлом для історії стосунків двох закоханих. Однак ми дізнаємося про це лише опосередковано, через згадку чорного каменя: «Не зурочив нас чорний камінь, / Не накрило крило імлі. / Всі розлуки були стежками, / Що до зустрічі нас вели» [1, с. 114]. У примітці до вірша сама авторка пояснює читачеві, що чорний камінь (ймовірно метеоритного походження) розташований на Хортиці, таким чином власноруч окреслює місце розгортання змальованих подій.

Отже, архетипний образ Хортиці в поезіях М. Брацило може виступати і як тло для зображуваних подій, і як персоніфікований учасник. Як зазначала сама авторка, острів (разом зі степом та морем), є для неї місцем сили, місцем, де вона відчуває себе вдома. Тож, не випадково цей архетип посів чільне місце в творчому доробку мисткині, ілюструючи втілення в поетичних текстах її світоглядних позицій.

Література

1. Брацило М. Зоряна криця. Вибране. Лірика. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 162 с.
2. Брацило М. Я зроду тут живу... : рання лірика, спогади сучасників. Запоріжжя : Дике поле, 2018. 248 с.
3. Брацило Марина – персональний сайт сучасної української поетеси. URL: <http://www.bratsylo.com.ua/>
4. Медко О., Стадніченко О. Література Запорізького краю : хрестоматія творів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Запоріжжя : Дике поле, 2019. 480 с.

Орманжи В. Є.
аспірантка
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ХАРКОВА 1920–1930 РОКІВ У РОМАНІ А. ТА С. КЛІМОВИХ «МОЯ БОЖЕВІЛЬНА»

Харків 1920–1930-х років – це індустріальне місто нового типу з авангардною архітектурою, значним інтелектуальним потенціалом і, звісно, наймодернішими зразками різного роду техніки. Ю. Шевельов в есеї «Четвертий Харків» дає місту точну



характеристику: «Був Харків слобід, хуторів і ремісників. Був Харків – провінційне купецьке місто неісходимої і безвихідно-сірої російської імперії. Тепер Хвильовий проголошує третій Харків: символ українського урбанізму. Здибленої і м'ятежної України» [4]. Третя іпостась міста віддзеркалила період його розквіту й водночас дала поштовх для подальшого розвитку міста, для формування його неповторного образу в українському культурному й соціологічному просторі.

Отримавши статус столиці, Харків, на протигагу «уенерівському» Києву з його прадавньою історією, мав сприйматись як «обличчя» колонізованої України у складі нової імперії, однак став уособленням національного культурного ренесансу. Попри те, що багато провідних письменників того часу були ідейними комуністами (В. Еллан-Блакитний, М. Семенко, М. Хвильовий), у 20-х роках ХХ століття вони творили власне українську модерну літературу, оновлювали її форму й зміст, збагачуючи міськими мотивами. Творчість молодого покоління урбаністів – серйозна спроба повернути мистецтво слова в європейське русло й усебічно описати якомога більше аспектів людського існування.

Тоді ж починає формуватися образ Харкова як промислового гіганта, урбаністична естетика якого привертає увагу й захоплює. Доктор архітектури С. Смоленська вважає саме цей топос найбільш авангардним в усьому Радянському Союзі: «Місто за масштабами та темпами будівництва займало передову позицію, випереджаючи в уявленні сучасників Москву та Ленінград. Ці два найбільших центри Союзу активно забудовувалися в ті роки, але численні нові споруди губилися у великих, архітектурно вже освоєних міських просторах» [2, с. 254]. Візуальний образ столиці цілковито відповідав особливостям її культурного життя: тут точилися дискусії, сюди їхали, прагнучи самореалізуватися, саме тут упевнено розквітав український модернізм. Творам цього періоду властивий вітаїзм, любов до життя в усіх його проявах.

Попри поразку української державності, страшні реалії громадянської війни, Харків 1920-х років уособлював боротьбу старосвітського (провінційного, обивательського) та модерного, для якого характерні динаміка, прагнення змін. Я. Цимбал говорить про два типи образів, які уособлюють характер старого й нового міста: «...основний тип «харківського тексту» – легендарний харківський обиватель, міщанин, який веде свій родовід іще з-перед 20-х років, з так званої дожовтневої літератури... Петербург – чиновницьке місто, а Харків – насамперед обивательське. Безсмертному обивателеві протиставляється новий тип – радянський пролетар, студент, інженер. У 20-х роках ця опозиція особливо значуща, вона втілює боротьбу старого й нового ладу» [3, с. 56–57]. Логічно, що інтелектуальна еліта асоціює себе з новою формацією – звідти й оптимістичний погляд на майбутнє, надія, яка розбивається об реалії тоталітарного режиму.

Письменники навіть на початку тривожних 30-х років ХХ століття прагнуть відшукати нові шляхи для розвитку, допомогти владі виправити свої помилки, сучасне осмислення міста того періоду сповнене скоріше апокаліптичними, ніж вітаїстичними мотивами. Один із небагатьох художніх творів про культурне життя Харкова 1920–1930-х років – літературна містифікація С. та А. Клімових «Моя божевільна», тож мета статті полягає у дослідженні образу столиці в художньому просторі роману.

Сюжет обертається навколо письменника П. Хорунжого, котрий кінчає життя самогубством, залишивши невеликий стос паперів – в них детально оповідаються події майбутніх років та подальша доля його друзів і ворогів. Пасербиця митця Леся разом із подругою Юлією Рубчинською намагаються врятувати від знищення не лише архів, але й



своїх рідних і близьких. Автори роману наголошують, що не варто шукати реальних людей у художніх образах, адже важливішим є аналіз тоталітарної системи, атмосфери безнадії й тривожного очікування. Роман сприймається неоднозначно, адже читач, знайомий із реаліями того часу, розуміє приреченість покоління, тоді як персонажі роману ще сподіваються на краще. Цей контраст посилює враження фаталізму, нездатності щось змінити.

Наприкінці твору душа П. Хорунжого потрапляє в майбутнє – час точно не визначений, дія відбувається в тому ж Харкові, але вже в ХХІ столітті. Їжа й напої із супермаркетів стають отруйними, починається голод. Замальовка майбутнього не просто тривожна – вона апокаліптична: «Навкруги громадилися бетонні будівлі, що відрізнялися тільки кількістю поверхів. Нескінченні масиви вікон, цілковита відсутність архітектурних деталей. Фасади пожвавлювали тільки... вкриті памороззю конструкції з тонкого металу під емаллю... усюди валялося розмачулене гілля, уламки меблів, електричні прилади, пістряве ганчір'я» [1, с. 395]. Те, із чим не зумів упоратися тоталітарний режим, зробили бездумне споживання, зацикленість на матеріальних благах й інфантильна бездуховність нового покоління. Тож і трагічні видіння головного героя, і тривожна атмосфера міста 1930-х років є передвісниками можливого сумного фіналу, попередженням для суспільства.

Харків у романі взагалі двошаровий: це місто творчих людей, яке вирує життям, красою, коханням; і водночас – інструмент у руках тоталітарної системи. Столичний статус привертає увагу й прислужників влади: майже ніхто не може сховатися від пильного ока спецслужб. Більше того, тільки втеча до Києва дозволяє відтермінувати арешт. Динамічність великого міста, його лаконізм і можливості для кар'єрного й інтелектуального розвитку реалізуються у двох напрямках, що знаходяться в постійній боротьбі. І хоча спочатку дискусія ведеться на сторінках журналів та газет, у подальшому вона зникає як явище – сутність тоталітаризму не піддається логіці, йдеться про всебічний контроль.

На перехресті вільного мистецтва й фанатичного служіння тоталітаризму мешкають згадані Я. Цимбал обивателі: секретарі, водії, хатні робітниці тощо. До цієї групи належать люди старшого віку, котрі пам'ятають дореволюційний Харків і прагнуть спокійного ситого життя подалі від усіх соціальних перетворень. Такі психологічні потреби притаманні родині редактора Андрія Филипенка, яка відмежовується від дійсності, покинувши міську метушню. Прагне спокійного ситого життя й опонент П. Хорунжого Іван Шуст, не здатний витерпіти нічого й нікого непересічного, головна його мета – вислужитися перед сильнішими. Різниця між А. Филипенком та І. Шустом полягає у виборі між совістю й користю, але нікого не може оминати тоталітарна машина – і тому Харків зображений тривожними фарбами.

Опису столиці 1920–30-х років у романі приділяється небагато уваги, однак незначні деталі є досить промовистими. Дія відбувається в багатьох знакових локаціях того часу: житловому комплексу «Слово», Харківському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка (колишній «Березіль», Центральний український театр УРСР), Будинку Блакитного, старому цвинтарі. Ці споруди цілком упізнавані, а будинок Блакитного навіть зберігає свою справжню назву, що є цікавою алюзією на реальність. Упізнаваність топонімічних об'єктів дозволяє провести паралелі між минулим і сучасним Харковом – саме місто, його вулички й архітектура є елементами «вічного» (принаймні тривалішого за людське життя). Хлопець із майбутнього, який являється Хорунжому у видіннях, упізнає місцевість, і вона є



знаковою для нього, асоціюється з подіями власного життя. Тобто, певний локус є кодом, що пов'язує кілька різних поколінь, зберігаючи свої зовнішні ознаки.

Для Харкова як модерного урбаністичного середовища властиві динамічність, схематичність – адже в багатолюдному місті неможливо приділяти багато часу рефлексії. Тому описи столиці стисло й концентровано подаються у вигляді маршрутів (наприклад, Юлія Рибчинська спішить на побачення, відриваючись від стеження; чекіст спостерігає за її пересуванням тощо). Стрімка зміна подій та епізодів теж створює враження пунктирного плану: місто ніколи не зупиняється, а значить, його мешканці повинні встигати за невпинним ритмом.

Існування Харкова 1930-х років ХХ століття яскраве: в ньому є місце розвагам, веселощам, красивим будівлям. З іншого боку, пусте, зовні блискуче існування приховує велику небезпеку для пересічних громадян, адже змужжена «золота молодь» за будь-яку ціну прагне гострих відчуттів. Коли Леся поспішає до «нещодавно вибудованого наркоматського будинку зі службовими гаражами у дворі» [1, с. 84], де отримає архів Хорунжого, вона минає «освітлену, але людну Сумську» [1, с. 84]. Тут вирує привабливе, однак водночас хворобливе й небезпечне життя: «З ресторану «Укрнархарчу» навпроти Будинку старих більшовиків долинала музика – якісь куплети під акомпанемент скрипки і концертино. Крізь широке вікно було видно співака – женоподібного юнака у фракі, що вихлявся на естраді. Біля входу тинявся гурток чубатих молодчиків з недокурками...» [1, с. 84]. Епізоди нічних розваг: пияцтво, азартні ігри, наркотики, зради – утворюють картину марнування власних талантів і здібностей. Місто дає широкий спектр можливостей, але частина з них спрямовані на самознищення, і деякі персонажі роману обирають саме їх. Лише наприкінці твору вповні розкриваються наслідки бездумного споживання. Дійсно, статус столиці є поштовхом до всебічного розвитку Харкова, але в стрімкому життєвому ритмі не видно поламаних долів.

Перше знайомство з Харковом у романі С. та А. Клімових «Моя божевільна» відбувається під час похоронної процесії, і тут переплітаються два основні символи харківського простору: рух і цвинтар, котрі уособлюють життя і смерть. Цвинтар згадується у творі неодноразово – частіше йдеться хіба що про письменницький будинок. Із цього символічного місця починається знайомство з Харковом: «Процесія рухалася до старого цвинтаря – не до того, який п'ять років тому знесли доценту, вимостивши на його місці чорним діабазом величезну площу перед будівлею Держпрому, а до першого міського, уздовж трамвайної колії. Повз обдерті фасади старих прибуткових будинків на Пушкінській, недобудованих гуртожитків, через пустир, за яким бовваніла наглухо забита цвинтарна церква...» [1, с. 56]. Похоронна процесія надовго зупиняє трамвайний рух – і це теж символічно, адже смерть належить до царини незнаного, сакрального. Радянська система, утім, десакралізує вічні цінності, про що свідчить забита дошками церква, знесене кладовище, на місці якого збудовано Держпром – взірць радянського авангардизму. Як змагаються між собою «другий» і «третій» Харків (за класифікацією Ю. Шевельова), так знаходяться в опозиції типи світогляду, радикальний модернізм і традиційна народна мораль.

Урбаністичний простір реалізується в різних площинах: по-перше, це столиця з багатьма можливостями, але саме через столичний статус місто притягує до себе увагу прислужників тоталітарної системи, які в будь-який спосіб прагнуть вибити «місце під сонцем»; по-друге, існує соціально-побутова площина, де люди кохають, ненавидять, марнують життя – в цьому аспекті Харків не вирізняється серед інших міст. Зовсім інша



іпостась першої столиці – її сакральне значення як своєрідного міжчасового порталу, що зберігає в собі відбиток кожного життя.

Роман А. та С. Клімових «Моя божевільна» сповнений ретроспекцій, прихованих деталей, які свідчать про взаємозв'язок усього суцього. Наприклад, наведений вище опис дороги до старого цвинтаря перегукується зі спогадами П. Хорунжого про першу появу Хлопця за чотири роки до описуваних подій: «Вже за кілька років там виростуть конструктивістські етажерки студентських гуртожитків. Ближче до цвинтаря поплавцем винирнула над покрівлями баня нещодавно закритої церкви» [1, с. 100]. Циклічність описуваних подій, повторюваність пейзажів створюють багатоголосся, в якому образ міста видається дуже неоднозначним. Від початку перед читачем постає картина недобудованих гуртожитків, давно забитої церкви – і це символ безнадії, адже старе життя зруйнували, а нове вражає невлаштованістю.

Отже, Харків у художній реальності твору, з одного боку, передає враження тривожності, відчуженості, а з іншого – пов'язує різні епохи, зберігає пам'ять про минуле й закладає підвалини для творення майбутнього. Окрім побутових замальовок, роман описує атмосферу харківського культурного життя за часів панування тоталітарного режиму: вільне ще кілька років тому мистецьке середовище опиняється на межі знищення, однак ще плекає надію на порятунок. Апокаліптичні мотиви посилюються й образом старого цвинтаря, схематичним зображення різних локацій, яке наділяє Харків ореолом байдужості. Місто, що стало осередком багатьох трагедій, прекрасне у своїй величі, але його урбаністична естетика є бездушною, через що мимоволі з'являється паралель з тоталітарною системою. Тож «третій» Харків, зображений у романі, хоча й бореться із «другим» (провінційним) і перемагає, але не приносить жаданого щастя його мешканцям. Натомість у творі відчутна туга за «провінційним», проте людянішим середовищем, саме тому наприкінці твору «землею обітованною» є села за межами міста, в яких замість отруйного сурогату є справжня їжа.

Література

1. Клімова А., Клімова С. Моя божевільна. Харків : Вид-во «Ранок» : Фабула, 2016. 416 с.
2. Смоленська С. Образ «першої столиці»: проблеми збереження історичного середовища Харкова. URL: <http://ena.lp.edu.ua:8080/handle/ntb/12623>
3. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х рр.: обірвана спроба. URL : <https://cutt.ly/5gqRBak>
4. Шевельов Ю. Четвертий Харків. URL : <https://cutt.ly/ZgA2kXb>

Перцева В. А.
к. філол. н., доцент
Харківський національний університет внутрішніх справ

ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ

Відносини між фольклором і літературою традиційно неоднозначні – від усунення будь-яких меж і визнання абсолютної тотожності між ними до затвердження принципових розбіжностей як у природі творчості, так і в особливостях існування. Фольклор, безумовно, специфічний вид творчості, проте повністю протиставляти його літературі не можна, але не можна й стверджувати постійність зв'язку в їхніх взаємовідносинах.



Фольклор як культурне явище проявляється в кожного народу на різних етапах його розвитку. У фольклорі відсутні незмінні характеристики змісту, стилістичні особливості, жанрові, сюжетні. Визнаючи за ним ознаку традиційності, фольклор є явищем динамічним і на різних етапах історії духовної культури отримувал свої специфічні риси. Функції фольклору загалом і окремих його жанрів теж змінювались – залежно від характеру загальних змін структури усїєї культури, від поєднання її фольклорних і «не фольклорних» форм.

Найхарактернішою ознакою фольклору визнається вербальність, що й спричиняє його обов'язковий зв'язок із літературою.

Література з'являється з виникненням писемності й не лише оформлюється поступово, як автономна від фольклору сфера словесного мистецтва, але й бере найактивнішу участь у житті фольклору. Отже, зрозуміти фольклор без впливу літератури, на наш погляд, не можна. Навіть така його архаїчна складова, як обрядовість, увібрала в себе безліч елементів більш пізнього походження, що не мають відношення до давньої культури. Фольклор – явище історичне, адже завжди створював власну художню концепцію історії, або ж, навпаки, прагнув в уснопоетичній формі зберегти в пам'яті народу правдиву історію. Ще дореволюційний фольклоризм, наприклад, вказував на помітну подібність численних билинних сюжетів і мотивів із літературних пам'яток.

Так, складно не помітити, наприклад, що Олешко Попович (Альоша Попович) долає Тугарина Змія за допомогою такої ж витівки, якою скористався Олександр Македонський під час двобою з індійським царем Пором (герой спонукає ворога озирнутися на силу-силенну воїнів, яких той нібито привів із собою, і відрубав в цей час йому голову). Твір про Олександра Македонського був добре відомий в Київській Русі, і, мабуть, читали його не лише представники «вищого класу». О. Веселовський знайшов схожість між билиною про Садка й давньофранцузьким романом про Тристана де Леонуа, що теж свідчить про потрапляння до фольклору літературних мотивів.

Наприкінці ХІХ століття відомий вчений-фольклорист І. Жданов стверджував, що «поряд із піснями, що склалися на історичній основі й утримують цю основу в більш пізніх переказах, знаходимо такі фольклорні твори, у яких історичні спогади замінюються на інший літературний матеріал. Матеріал цей запозичується із казок, легенд, притч» [1].

Загалом, історія будь-якого казкового сюжету будується не лише на підставі суто фольклорних фактів, але й на літературних свідченнях: адже практично усі казкові сюжети були згодом зафіксовані в літературі. Їхня історія сповнена нескінченними переходами з літератури у фольклор і навпаки, отже, майже усі популярні версії казкових сюжетів містять мотиви літературного походження, що стали надбанням усної традиції. Це можна сказати й про пісні.

Професійні співаки й казкарі з давніх-давен відомі як на Заході, так і на Сході (жонглери й скоморохи, читці казок та авантюрних романів на східних базарах). Книжкова редакція фольклорних текстів не завжди була останньою стадією їх побутування. З літератури вони знову поверталися у фольклор, зберігаючи рештки літературної обробки. Надбанням письмової традиції стали малі жанри фольклору – прислів'я й загадки.

Вже у ХVІІ столітті знайшлося немало поціновувачів, що складали заради дозвілля й розваги цікаві збірки прислів'їв і загадок. Основний їх матеріал – це прислів'я, що були почуті особисто укладачами. Влучна характеристика, вдалих вислів



зводилися до рангу прислів'я. Такими були, наприклад, народні уявлення про факти біблейської історії. Поза сумнівом, багато прислів'їв і загадок книжкового походження.

Фольклор проявив себе і в наші дні, але набув нових форм. Наприклад, одним із жанрів письмового фольклору середини ХХ століття є альбом. Джерела його – у дворянській культурі. З самого свого виникнення альбомна традиція втілює тексти літературного походження у факти фольклору: вони «відриваються» від авторів, варіюються й переосмислюються, впливаючи на тексти, що виразно зберігають свою літературну природу. Тексти змінилися, але традиційною залишалася структура: лірика (з переважно драматичними сюжетами, ідеальним проявом яких був міський романс), жартівливі написи й побажання, усілякі вислови, що стосуються, звичайно ж, кохання й дружби. Альбом – це не щоденник: він розрахований на читання вголос, часто і на те, що читачі / слухачі теж що-небудь туди впишуть, остаточно перетворюючи його на фольклорний продукт. Отже, форми впливу літератури на розвиток фольклору досить різноманітні й важливі.

Достатньо поширеною серед науковців є думка, що для визнання будь-якої аматорської творчості фольклором, текст повинен стати частиною народної традиції, тобто повинен передаватися з уст до вуст, розірвавши усілякий зв'язок зі своїм автором. А якщо текст варіюється, це остаточно надасть йому фольклорного статусу.

Отже, сучасна наука підкреслює безсумнівний зв'язок культури й традиції, фольклору й літератури. Не існує суспільство без культури, тобто без механізму, що забезпечує його функціонування. Такий механізм не може сформуватися без фольклору, який певною мірою є системою соціально-значущих культурних стереотипів. Зараз ми можемо спостерігати, що розвиток суспільства супроводжується не знищенням усних традицій, а зміною однієї системи традицій на іншу, одного типу культури на інший. Це стосується і фольклору. Будь-який зв'язок тексту, фольклорного або літературного, усного або письмового, є традицією. Розбіжність між фольклором і літературою – це лише невідповідність у змісті того, що передається за допомогою прямої або опосередкованої комунікації та в способах її оновлення.

Література

1. Жданов И. Сочинения : публицистика : в 2 т. СПб, 1904. Т. 1. С. 816–817.
2. Маркарян Э. Теория культуры и современная наука : логико-методологический анализ. Москва : Мысль, 1983. 284 с.
3. Погонєць Я. Етапи фольклорно-літературної контамінації. *Молодий вчений*. 2015. № 12 (27). С. 52–56.

Петухова О. І.
канд. філол. н., доцент
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВЕЛИКА ВІЙНА 1914-1918 РОКІВ У ДОЛЯХ ГЕРОЇВ РОМАНУ Р. ЦВІРЛЕЯ «ТАМ ТОБІ БУДЕ КРАЩЕ»

Сучасний польський історичний детектив (польською *kryminal retro*) є досить різноманітним за проблематикою, тематикою, формами організації оповіді, вибором змальовуваного часу тощо. Можна помітити, що письменники, обираючи історичний період для відтворення в книгах, переважно звертаються до часів так званої Другої Речі



Посполитої (1918–1939). Дехто з авторів пише про території, які на той час ще не були польськими (М. Краєвський, цикл про комісара Еберхарда Мока з Бреслау / Вроцлава; К. Бохус, цикл про радника Крістіана Абелла з Данцига / Гданська, Т. Душинський, цикл про капітана Вільгельма Клейна з Глатца / Клодзька); дехто, навпаки, розповідає про місця, що після Другої світової війни відійшли до інших країн (М. Краєвський, цикл про комісара Едварда Попельського зі Львова). Проте переважна більшість письменників усе ж таки змальовують питома польські території. Серед них велику популярність здобув Річард Цвірлей.

У творчому доробку письменника є два цикли історичних детективів. Перший з них присвячений роботі польських міліціантів / поліцейських буремних 80-х років ХХ століття. Другий описує пригоди поліцейського комісара Антона Фішера з Познані і охоплює історичний період 1919–1932 років. Зараз до циклу входить п'ять романів: «Там тобі буде краще» (2015), «Тільки мертві знають» (2017), «Вже нікого не чути» (2018), «Піду твоїми слідами» (2019) і «Заспівай мені колискову» (2020). Найбільш вдалим з них є, на думку читачів і критики, перший роман циклу.

Події роману відбуваються у вже польській Познані і ще німецькій Пілі / Шнайдемюлі в 1924 році. Антон Фішер та його німецький колега і фронтовий товариш Карл Ашмутат розслідують серію жорстоких вбивств дівчат легкої поведінки, скоєних по обидва боки кордону. Паралельно Антонові доручають делікатну справу, пов'язану зі зникненням штабного офіцера та викраденням важливих військових документів. Так у романі поєднуються елементи шпигунського детектива і трилера. Одночасно перед читачем постають практично всі верстви тогочасного населення Познані: військові, поліцейські, рибалки, повії, злодії, ресторатори, робітники, пивовари, селяни тощо. Їхнє життя та побут змальовані настільки точно й докладно, що твір набуває виразних рис соціально-побутового жанру.

Усе ж таки головну увагу Р. Цвірлей приділяє зображенню людей, що носять або ще нещодавно носили форму. Це військові та поліцейські (серед яких дехто працює на цивільних посадах). Показ офіцерів та сержантсько-рядового складу є родзинкою *crime fiction* автора. Він ретельно відтворює побут цих персонажів, починаючи від особливостей форменого одягу, сум грошового забезпечення, тонкощів наймання квартир і аж до гастрономічних уподобань, місць, де зазвичай збирались армійці для святкувань та розваг. Багато уваги приділяється і відтворенню психології військових та поліцейських. Письменник є майстром психологічного портрету. В цьому плані досить важливим є часте звернення романіста до подій Першої світової, або ж Великої війни 1914–1918 років. Вона є тим самим маркером, який дозволяє робити висновки щодо порядності того або іншого персонажа. Як він себе поводить на полі бою, якими були його пріоритети, – це є головним у віднесенні автором персонажа до групи «своїх» чи «чужих». Дихотомія має тут антагоністичний характер, розводячи колишніх фронтових товаришів, навіть однополчан, по різні боки закону.

Не виключно, що Р. Цвірлей використовує тут інтертекстуальні мотиви з творів письменників так званого «втраченого покоління» (Т. Еліота, Д. Дос Пассоса, Е. М. Ремарка, Е. Хемінгуей та інших). Проте його персонажі на відміну від героїв згаданих вище творів змогли адаптуватись до мирного життя, знайшовши в ньому своє місце і сенс існування. Це стосується, насамперед, тих, хто виявив на фронті мужність, героїзм та самопожертву. Боягузи ж і негідники стають зрадниками та кримінальними злочинцями. Їхня психіка не витримує жахів війни і лякається їх повторення.



Яскравим прикладом прояву справжньої чоловічої вдачі є військові сторінки біографії двох головних героїв циклу – поляка Антона Фішера та його німецького друга і колеги Карла Ашмутата. В традиціях класичної польської літератури (насамперед, трилогії Г. Сенкевича, згадуваної в романі), не без перебільшень та сантиментів Р. Цвірлей показує бойові подвиги цих двох товаришів по зброї. Не важливо, хто й якою мовою розмовляє. Поки ще вони в одному таборі, не розділені кордонами та національними інтересами. Все це попереду, хоча можна дотримуватись законів честі й за нових умов.

Література

1. Bajda A. Intelktualne walory powieści kryminalnych (na przykładzie twórczości Marka Krajewskiego). *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2015. № 6. С. 3–7.
2. Świrlej R. Tam ci będzie lepiej. Poznań : Wydawnictwo Czwarta Strona – Grupa Wydawnictwa Poznańskiego, 2015. 552 s.

Поповський А. М.
д. філол. н., професор
Дніпропетовський державний університет внутрішніх справ

УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО У ТВОРЧОСТІ С. РУДАНСЬКОГО

Тема козацтва захопила 18-річного Степана Руданського ще на зорі його поетичних початків під впливом народної творчості. У рукописному двотомнику «Народные малороссийские песни, собранные в Подольской губернии СВР (Степаном Васильовичем Руданським – А. П.)», датованому 1852 роком, у циклі «Козацькі пісні» другого тома збірки в баладі «Хрест на горі» він змальовує життєвий шлях січового лицаря:

В хаті жив старий рибак,
Він називався Лободою.
Но давніх літ то був козак,
Знакомий з Польщею, з Москвою.
Ходив не раз і за Дунай,
І туркові знаки удався:
І там крутий його нагай
Над бісурманами звивався... [2, с. 373–374].

З роками ця тематика набуває своєрідної інтерпретації в різножанрових творах, про що свідчить їхнє озаглавлення: «Запорожці у короля», «Запорожці у сенаті», «Козак і король», «Ахмет III і запорожці», «Кошовий і цариця», «Козацькі ксьондзи», «Смерть козака», «Турки і козак» тощо. Більше того, поет долучав себе до козацького гурту вже тим, що упорядкував у 1860 році рукописний одностомник з двох зошитів із спільним заголовком: «Нива. Козака Вінка Руданського».

У цих роках поет особливу увагу привертає до висвітлення історичних постатей у циклах «Приказки» і «Співи»: «Хмельницький з ляхами»; «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол», «Мініх». До цього ряду творів варто ще долучити дві історичні поеми «Мазепа, гетьман український» та «Іван Скоропада», приказку «Запорозькі шори», які не видавалися в радянські роки, як і вірш «До України», бо вважалися «національно обмеженими».



То ж цілком закономірно постає питання не тільки повного і об'єктивного перевидання і осмислення творчої спадщини С. Руданського, а й глибокого наукового опрацювання як літературознавцями, так і лінгвістами здорового козацького гумору, кмітливості і звитяги українського духу, прихованої думки поета в тенетах тогочасної цензури.

Відповідно до жанрових уподобань поет охоплює широку низку важливих життєдайних проблем суспільства – від загальнодержавних до побутових. Навіть у дипломатичних перипетіях із віковічними сусідами постає гречний образ запорожців, їх кмітливість й іронія на кпини у Варшаві:

Приїхали запорожці,
Короля вітають,
Король просить їх сідати,
Козаки сідають.

Сидять собі. В них жупани
Все кармазинові,
І самі такі храбренні,
Вуса прездорові, а на пригощання сметаною прибульці
попросили ляхів дати спершу щільник меду і, поївши, «так ті вуса прездорові вгору завертіли. Та й говорять королеві: «Кажі, ясний пане, нехай тепер запорожцям подають сметани» [2, с. 149]; у Москві:

Ото входять запорожці,
Москалів вітають;
А ті сидять бовванами,
Не відповідають.
Запорожці ідуть ближче,
Стали коло стола,
А ті сидять, як сиділи,
Жоден ані слова.

Тоді старий запорожець
До своїх озвався:
– Чи не в пустку, мої діти,
Я з вами забрався?
– В пустку! В пустку! – закричали.
– То що ж, мої діти?
Коли в пустку ми забрались,
То можна й п...ти!

А запевне, дядьку, можна! –
Гримнули по разу.
Та й пішли додому ждати
Другого указу [2, с. 272].

По-іншому розкриває поет дипломатичні стосунки історичних осіб козацької України і царської Росії у творі «Павло Полуботок», де гетьман Лівобережної України Павло Полуботок вимагає від царя Петра I повернення козацьких вольностей, розкриваючи його підступність:

Знаю й бачу тепер, царю,
Що ти без причини
Підійнявся на погибель



Мої України.
І всі царські укази
Хочеш попалити,
І всі вольності козацькі
Хочеш потопити...»,

на що «той перший, що розпинав нашу Україну», виголосив свій аморальний самодержавно-катівський вердикт:

І стиснув Петро зубами:
«Шкуру, – каже, – здерти!»
Але трохи одумався:
«В тюрму аж до смерти!»
Обілявся Полуботок
Дрібними сльозами...
Обілявся не за себе,
А за Україну,
Та за своїх товаришів,
Що без долі гинуть [2, с. 428–429].

Загарбницьку пристрасть до чужих земель російської імперії поет розкриває у творах «Вельямін», «Павло Апостол», «Мініх», де царські сатрапи використовували українське козацтво в складних бойових операціях:

... Мініх на турків попереду
Козаків пускає,
А сам собі з москалями
Ззаду підбігає.
І москалі підбігають,
Вперед поглядають,
Аж козаки-українці
Турків відбивають
Та у місто Ставучани
Пашу заганяють.
Тоді Москва підступила,
Потік загатила
І турецької окопи
Раптом захопила.
І забрала срібло-злото,
Сорок дві гармати
І пустила українців
Турка доганяти [2, с. 446–447].

З особливою іронією сприймаються прислів'я-співомовки, в основу яких узято народні анекдоти, легенди, перекази про козацьких ксьондзів, яких за наказом Хмельницького мали привести козаки до війська і за яких гетьман платив виконавцям в три рази дорожче, ніж за пана. На це козаки дружно відгукнулися: ловили панів, голили чуприну й наказували їм на запитання гетьмана відповідати, «що ксьондз католицький»:

То, бувало, приведуть...
А хто ти? – питає.
А ксьондз! – каже.
То й козак плату забирає.



І такого ж тих ксьондзів
За тиждень прибуло, –
Що і в Римі стільки їх,
Майбуті, не було [2, с. 446–447].

Навіть у шибеничнім зашморзі козак виявляє виняткову зверхність до смерті («Смерть козака») з властивим козацьким сарказмом:

Але козак подививсь
На ляхву превражу,
Каже: «Стійте-но, пани,
Я щось вам іскажу!»
Ослабили мотузок,
Ляхи підступили,
А козак і каже їм:
«От що, пани милі,
Хоч високо не кажіть
Мене підіймати,
Буде лучче вам мене
В с... цілувати!» [2, с. 289].

Умів козак і в найскрутніших побутових умовах за границею («Турки і козак»), коли «на його біду» в турецькій каплиці «срчка розібрала і в штани вгатився ... і над бідним козаком палаші підняли», знайти порятунок:

А коли козак – не промах,
Вдарився у груди:
– Ваш великий, каже, – бог!
Послухайте люди!
Як турецький сильний бог –
Так правду говорю,
Що вже рік тому, як я
Не йшов до надвору.
І де вже я не ходив,
Де вже не молився,
Але, видно: жоден бог
Не змилосердився.
Ото тільки їден ваш
Перед цілим людом
Живо й раптом показав
Святе своє чудо! –
Заплескали всі попи,
Турки закричали
І загепані штани
козака ізняли,
І повішали якраз
Посеред каплиці,
А козака провели
З грішми до границі [2, с. 297–298].

Не обходить у гуморесках С. Руданський і взаємовідносин між представниками різних етнічних соціальних прошарків, віросповідання, підприємництва тощо. Так образи



рабина та орендаря в співомовках «Рабин і запорожець», «Козацька міра» створено за допомогою прийому протиставлення їх козакові на основі актуалізації усталеної концептуальної опозиції *свій – чужий*, де «рабин» і «орендар» є представниками чужої українцям іудейської віри в середовищі українців, які виявляють «зверхність» і «зарозумілість», а козак – уособлення християнської віри, що є «своєю» для українців, втілення «кмітливості» і «розуму» [див.: 1, с. 359].

Майстерно відтворено в співомовках-гуморесках «Указ», «Сама учить», «Той, що над нами» спокусливо сороміцькі інтимні залицяння як з ініціативи козака:

Їде козак дорогою, дівку надibaє;
Вийняв папір з-за пазухи та й її читає:
«І прочая, і прочая... По сему указу
Кожна дівка козакові довжна дати по разу!»
«Чуєш, дівко, що в указі?» «Та чую, козаче».
І вже ж рада-то, псяюха, аж мало не скаче!
Ізліз козак, покрупився, на коня сідає,
А дівчина підійнялась та й ще забагає:
«А приглянься-но, козаче, до того указу:
Чи нема там написано, щоб іще по разу?» [2, с. 173],

так й з ініціативи дівчини:

Біжить дівка в руках курка, сито під пахвою.
Аж дивиться спочиває козак під вербою.
Розпалилася дівчина, гвалтом чогось хоче:
То підійде, то загляне козакові в очі.
То пуститься утікати, то знов підступає.
«Та чого ж ти утікаєш?» – козак промовляє.
«Який змисний!.. утікаєш!.. Еге!.. не втікати?!
Я вже бачу, що ти хочеш! Бодай не казати!..»
«Та дурна ти! втікла б курка! Як тут що зробити?»
«Який змисний!.. втікла б курка! А ситом накрити!..»
Не знав козак, що робити, – Сама навчає...
Козак живо видер курку, ситом накриває.
Кладе дівку під вербою, зміряв, як годиться...
Пішла дівка дорогою – і не нахвалиться... [2, с. 172].

Але традиційним у закоханих є почуття дівочої вірності козакові («Пісня» «Козаче, голубче, соколику мій»), який їде на війну й клянеться коханій: «Коли не загину, я не покину, я не покину лобу дівчину». Після довгої розлуки і сумнівів: «Дівчино, рибчино, здорова була! Чи вже ти, чи вже ти мене забула?» – «Я не забула, я не забуду, люблю вірненько, любити буду» [2, с. 67–68].

Творчо використовуючи народні сюжети пісень, примовок, казок, легенд та історичні реалії минулих століть, С. Руданський возвеличував силу козацького духу і його провідників у боротьбі з поневолювачами і визискувачами українського народу, звиягу і кмітливості у будь-яких життєвих ситуаціях, здоровий гумор і ліризм родинних почуттів. Викриваючи підступну політику царської Росії в ліквідації вольностей українського козацтва і той гніт, від якого «камінням скаменіла ціла Україна», він не випадково ставить риторичне питання: «Але чого ж іще хоче вража Московщина?» [2, с. 431], яке не втратило смислу і в наш час.



Література

1. Піддубна Н. Теорія теолінгвістики: феномен біблійності в українській лінгвокультурі та омовлення релігійної картини світу (аналіз дискурсивної практики XIX ст.) : монографія. Харків : Майдан, 2019. 448 с.
2. Руданський С. Твори : у 3 т. Київ : Наукова думка, 1972. Т. 1. 547 с.

Пустовіт В. Ю.

д. філол. н, професор

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля (Северодонецьк)

СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ

Для людини XXI століття асоціація з листуванням зводиться хіба що до електронного листа, а в більшості випадків – до спілкування онлайн у мережі й сучасних порталах за допомогою електронних гаджетів. У цьому, як і в кожній справі, є позитивні сторони: швидка, миттєва відповідь, постійний зв'язок, зручність тощо. Проте, є важлива проблема – таке листування (або просто переписка) не має пам'яті для нащадків, а, можливо, комусь буде цікаво дізнатися через двадцять-тридцять років, наприклад, про побут студентства, інтереси й вибір дозвілля, стосунки тощо.

Останнім часом видавництва активно публікують листи, щоденники видатних людей минулого, а письменники звертаються до призабутого жанру історико-біографічного роману. Очевидно, це своєрідна реакція на потребу відродження листування як культурного феномена, що зберігає для прийдешніх поколінь і картини епохи, і портрети людей, і загальний фон суспільного життя. Безумовно, першість за такого підходу належить XIX століттю.

Нами не випадково обрана заявлена тема наукового пошуку, адже для відображення достовірної картини суспільно-історичного дискурсу XIX століття мають неоціненну вагу письменницькі епістолярні діалоги. За влучним визначенням проф. О. Борзенка, «словесність, будучи яскравим віддзеркаленням етнічної ментальності, виступила водночас одним із найбільш вагомих чинників творення новочасного національного буття» [1, с. 3]. Українська література в контексті національно-культурної атмосфери XIX століття була певною реакцією на політичні проблеми, отже, першими українськими політиками по праву можна вважати представників нашого письменства. У цей же час література була покликана формувати національну свідомість українства, цілеспрямовано прямувати до пробудження національної ідеї.

У контексті національно-культурної атмосфери XIX століття для українського письменства вкрай важливим було питання побудови стійких і довготривалих міжкультурних контактів, формування яких неможливо уявити без таких ключових понять, як толерантність, миролюбність, прийняття цінності культур інших народів тощо. Зазначене характеризує сутність загальнолюдської культури, є невід'ємними її складниками.

Розглянемо суспільно-історичний дискурс письменницького епістолярію на прикладі листів видатних діячів означеного періоду. Так, випробування міжкультурним аспектом супроводжувало практично протягом усього життя творчу діяльність П. Куліша. Митцеві, з огляду на його молодий вік (листи першого тому написані у віці 22–37 років), було надзвичайно складно, наприклад, представляти свої інтереси в



Московії. Постійно шукаючи свого місця в бурхливому світі, митець часто вдавався до зіставлення національних особливостей. Зокрема в одному з листів про проведення святкової великодньої служби в Росії і вдома, він зазначав: «Передня часть церкви полна была народу, который лежал и сидел сплошными массами на полу, усыпанном ветвями ёлок. Это были богомольцы из отдалённых частей Москвы и окрестных деревень, дожидавшиеся заутрени. Картина библейская! Были мы и в других соседних церквях, но там все уж стоя слушали чтения Деяний Апостольских» [3, с. 254].

Цінними для нащадків є мемуарні свідчення, спогади, згадки у листах про визначну подію національно-культурного масштабу – відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (1903 рік). Про цей захід збереглося багато матеріалів, зокрема опубліковані спогади С. Єфремова. Митець детально подав хронометраж свята, яке по праву вважалося «першим українським прилюдним виступом громадою» [2, с. 157]. Тут же він наголошує на пафосності й винятковості цієї події: «Не треба забувати, що діялось це за часів Плеве, коли всякий протест, усяке незадоволення гасилося, не розбираючи способів, коли ще менше церемонилися з маніфестантами, ніж тепер, коли зверху все ніби спокійно й тихо було і на всіх языках все мовчало...» [2, с. 157]. Учасники свята були обурені тими обмеженнями, що висувала адміністрація: «Виявилось, що министерство внутренних справ прислало городському голове гострый наказ, щоб ні в якому разі не допускати на святі, під час засідання в думі, української мови, зробивши виняток тільки для депутатів з Галичини» [2, с. 153]. Незважаючи ні на що, всі виступали українською мовою: «Апогею свого настрої дійшов, коли на трибуні з'явилася поважна постать посла Романчука й полилася з уст його українська мова. ... це для багатьох було щось нечуване. Але це нечуване переконувало просто самим фактом свого існування і приймалося як факт, як щось таке, що інакше не може і не повинно бути» [2, с. 156].

Уже тоді, і С. Єфремов, і всі учасники заходу бачили, що виступати треба громадою, спільно, щоб перемогти у двобої з системою. Таким чином «полтавське свято вперше довело існування українського громадянства і вперше ж показало, яку силу мають організовані виступи громадою та як імпонують вони стороннім людям» [2, с. 158]. І. Карпенко-Карий під враженнями від урочистостей писав у листі С. Єфремову про значущість цієї події: «Це знамените свято. Другого такого, мабуть, не тільки діти наші, але й онуки не діждуть. Пам'ятник першому українському поетові! Подумайте!.. Діждали, слава Богові! Певно будуть і закордонні гості. Я собі уявляю: 200 інтелігентів українців, скрізь українська мова!..» [8, с. 220].

Цікавими свідченнями суспільно-історичного дискурсу є й інші листи І. Карпенка-Карого, зокрема описи місць перебування, убоління за розвій національного театрального мистецтва та якості художньої продукції. Так, у листі до рідного брата драматург зауважував на історичній місії, яку здійснює народ: «Ні один народ у Європі не переживав того, що ми, українці, в 20-му столітті! Тоді, як усі давно вже знають хто вони – ми тільки починаєм довідуватися; тоді, як усі давно в яснім признанню своїх прав національних і вселюдських бажань – ми тільки просинаємось і все те, що другі вже мають, [нам] треба здобувать!» [8, с. 235]. На жаль, ці слова виявилися пророчими, Україна і далі виборює національну ідентичність.

Письменник щиро радів виходу часопису «Рідний край» (1905–1916), редагованого Панасом Мирним і Оленою Пчілкою і бажав стати «цілком народним, лишаячи другим часописам бути загальними» [8, с. 323]. Тут же наголошував, що крім матеріального забезпечення, народу треба якомога більше дбати про духовне зростання: «Народ нуждается ... в моральной стежці, по якій треба його вести не хибно. Химери розвіються,



а правда, одна правда стане назавжди путеводною зорею» [8, с. 323]. Ці рядки писалися, коли серед народу наростали революційні настрої, про які письменник зазначав: «У нас проявляються небажані з культурного боку випадки: підпали, самоправство і, навіть, убивство... Поганий настрій. Що воно буде – не можна відгадати. Грабежі, підпали і убивства – ще культур не робили» [8, с. 316–317], сповіщалося в листах про події початку літа 1905 року, що стали передумовою кривавих історичних подій.

Національно-громадська діяльність О. Кониського належним чином була поцінована лише після смерті, про що свідчать позитивні відгуки М. Грушевського та С. Єфремова про його роль у становленні українства. Відкривають завісу участі письменника в історії української літератури листи О. Кониського до І. Шрага. Для письменника епістолярій мав надто велику силу, тому й неодноразово порівнював листи з «живильною водою» [7, с. 73].

Нелегко визначити домінуючу тему епістолярного спілкування, оскільки все, що оточувало й хвилювало О. Кониського, знаходило відображення в його листах. Однак, провідна думка все ж таки проходить крізь спадщину листів – це уболівання, підтримка й допомога представникам українського письменства й, звичайно, робота по укладанню життєпису Т. Шевченка – справи усього життя. Так, уже з першого листа зустрічаємо подяку за влаштування на роботу В. Самійленка. Опікування долею письменника не полишало О. Кониського, він був обурений бажанням Сивенького (*псевдонім В. Самійленка. – прим. наша. – В. П*) виїхати на Кубань: «І що отсе примірковав собі Сивенький?! Се він сам лізе в халепу! Куди таки йому смотрителювати в Колонії! Пропаде чоловік не за понюх табаки» [7, с. 169]. Письменник і справді не знайшов собі місця на чужині й жалівся про це в листі до М. Коцюбинського. Так само О. Кониський звертався з проханням про влаштування «наших людей» у Чернігові – Б. Грінченка, І. Руденка.

Листи відображають не лише стан літературно-культурної атмосфери часу, а й взаємостосунки письменства. О. Кониський виявляв поважне ставлення до Л. Глібова, з яким мав давні й дружні стосунки; завжди в листах до І. Шрага просив передати йому вітання; влаштував панахиду по смерті байкаря. З нагоди річниці наукової діяльності М. Стороженка О. Кониський подав у листі своє ставлення до письменника: «Стороженко, звісно, з погляду строго національного нічого добродійного не зробив, хоча і лиходійного нічого. Вже ж пак се заслуга (коли тільки заслуга?) «отрицательная» [7, с. 62]. Письменник активно співпрацював з редакцією «Кіевской старины», подавав матеріали до біографії Кобзаря, віднайдені в московських архівах, відомі також і наукові статті про М. Щепкіна й Т. Шевченка.

О. Кониський ретельно збирав інформацію про Т. Шевченка, яку тільки було можливо знайти. Не розуміючи інфантильності інтелігенції й письменства, обурювався млявістю щодо вшанування його пам'яті: «Як багацько у нас написано про Шевченка і як ми мало знаємо його!.. 9/10 з того, що написано, просто хлам, що закривав собою яскраві факти дійсно многостраждального життя великого мученика» [7, с. 98]. З радістю сповіщав у листах до І. Шрага про найдрібнішу нову знахідку, як-от, акварелі, рукописи: «Мені пощастило роздобути кілька віршів Шевченкових, ще не друкованих. Є між ними дуже гарні. Роздобув і силу варіантів до тих, що вже надруковані. Є варіанти і цікаві, і важні. Нарешті здобув перше видання «Кобзаря» [7, с. 163–164].

Епістолярна спадщина письменників містить чимало інформації й про періодичні видання XIX – початку XX століття, про причетність більшості з них до редагування й видання періодики. Так, з ініціативи О. Кониського було організовано видання антології української літератури за сто літ у трьох томах «Вік». На жаль, ім'я



О. Кониського не часто згадується сьогодні літературознавцями, листування письменника також залишається малодослідженим. Його зв'язки з однодумцями щодо видання антологій і словників, мовного розвою українства, друкування спадщини славетних діячів національної культури – все в його епістолярії. Сучасним дослідникам відкрите широке поле для оприлюднення роздумів і мрій видатної людини, для віднайдення інформації про «білі плями» в україністиці.

Протягом 2016–2018 років вийшло листування Лесі Українки без вилучень, зі збереженням авторського правопису. Тематика листів різноманітна: від побутових родинних дрібниць до політичних дебатів з однодумцями й опонентами, і звичайно, враженнями від подорожей.

Часто в листах ідеться про ставлення Лесі Українки до Московії. У родині обговорювали питання лікування в Росії, на що в листі до матері дев'ятнадцятирічна дівчина написала: «Не кь добру это!» так чогось мені здається: нам, українцям, не щастила доля ніколи в тій Московщині. «Сржуть» вони мене ще там добре» [4, с. 94]. Цікавими є спостереження Лесі за росіянами-туристами в Ялті: «Тут в Чукурларі все Москва зібралась, кого не спитай: звідки ви? Зараз відповідь: «изь Масквы». Я досі не стріла нікого земляків. Що воно за знак?» [4, с. 461]; в Італії: «А тутешні росіяне, в тім числі і брат Садовського, що недавно приїхав, мене злять: все їм негода!» [5, с. 509–510].

Неординарними замальовками є записи про перебування Лесі Українки в Криму, Єгипті, Болгарії, Італії, Грузії, з докладним описом перебігу щоденного життя, національних свят. Так само можна прослідкувати й певні історичні події, як-от, події Першої Балканської війни: «Войни звідсі не чутко, але видко військо, ранених, і якось почувается пригнічений настрій міста – вечорами темрява, днями тільки діловий гомін, але ні співів ні музики, як бувало раніше» [6, с. 615–616]. Викликала занепокоєння в Лесі й політична ситуація в Італії початку ХХ століття: «Італія теж неспокійна: готується на початок марця загальний страйк почт, телеграфів і залізниць. Правительство заміряє замінити страйкових військовими» [5, с. 402].

Акцентувавши увагу лише на дециці успадкованого нами письменницького епістолярію, який відтворює суспільно-історичний дискурс ХІХ століття, зазначаємо, що епістолярна спадщина видатних українців очікує на дослідників, а збережена в ній соціокультурна інформація – на оприлюднення в наукових джерелах. З мозаїчних фрагментів листів із часом витвориться різнокольорова мозаїка крос-культурної взаємодії між народами, націями, культурами, людьми.

Література

1. Борзенко О. Сентиментальна «провінція»: (Нова українська література на етапі становлення). Харків : б. в., 2006. 322 с.
2. Єфремов С. На святі Котляревського (3 згадок самовидця). *Київська старовина*. 1998. № 5. С. 150–159.
3. Куліш П. Повне зібрання творів / упоряд., комент. О. Федорук. Київ : Критика, 2009. Т. 2 : Листи 1850–1856. 672 с.
4. Леся Українка. Листи : 1876–1897 / упоряд. В. Прокіп (Савчук), передмова В. Агеєвої. Київ : Комора, 2016. 512 с.
5. Леся Українка. Листи : 1898–1902 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2017. 544 с.
6. Леся Українка. Листи : 1903–1913 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2018. 736 с.



7. Листи Олександра Кониського до Іллі Шрага : наук. видання / упоряд.; передмова, прим. Т. Демченко, О. Мисюри. Чернігів : Просвіта, 2011. 210 с.

8. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) : листи, п'єси / упоряд. і вступна стаття С. Бронза. Кіровоград : ТОВ «ІмексЛТД», 2010. 508 с.

Рахно К. Ю.
д. іст. н.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

КОЗАКИ-БОГАТИРІ У ФОЛЬКЛОРІ ХОЛМЩИНИ

При дослідженні фольклорної традиції українців Холмщини, пов'язаної з козаками, привертає увагу переказ із села Залуше Люблінського повіту (нині Залуче і Нове Залуче Володавського повіту):

«Є один острів поблизу Франції, де вилуплюються змії крилаті, дуже шкідливі для людей; вони надзвичайно отруйні, і тим шкідливіші при цьому, що мають крила, тому легше їм настигнути того, кого хочуть убити.

Але є там також такі сильні і дуже хороші люди, «богатирі», які вже взяли на себе завдання і присвятили себе тому, щоб захищати бідних людей і вести постійну війну з цими зміями та вбивати їх.

Сплять, отже, вони, ці богатирі, на тому острові, на каменях, ніби мертві, але пильнують постійно: щойно якась змія крилата вилупиться і полетить у світ шкодити людям, тоді один із них схоплюється з гаданого сну і, наздоганяючи її, убиває. Іноді він доганяє її далеко, тільки в чужих краях, тому, що вона вислизає від нього в польоті, але він завжди всіма силами намагається наздогнати її і вбити. Раз я сам бачив, як пролетіла мимо моєї хати така страшна крилата змія, з жахливим шелестом, аж тут невдовзі приїздить змучений, на майже падаючому вже коні козак, так мені здалося, і просить мене дати йому поїсти. Я дав йому чимшвидше, бачачи його втому, він з'їв за одну хвилю стільки, скільки було б на вісімдесят людей. То був саме такий богатир, мав він у собі надзвичайну силу, як вісімдесят людей мало б, і тільки запитав, у який бік полетіла страшна змія, і помчав за нею, як вітер.

Зараз ці богатирі не діють, не вільно їм, вони знесилені, бо зараз такі часи і через це так погано на світі в усьому, але знову настануть часи, коли вони знов відновлять свою силу й тоді будуть знову винищувати зло, і людям добре буде на світі» [11, с. 258–259].

Крім ототожнення цих богатирів-змієборців із козаками, прикметним є те, що переказ із Холмщини перегукується з архаїчними міфологічними уявленнями про богатирів і їхню боротьбу зі зміями, які були поширені у другій половині XIX – на початку XX століття переважно на Нижній Наддніпрянщині і Кубані, але частково також на Лівобережжі та в Середньому Подніпров'ї. Першим звернув увагу на перекази такої тематики фольклорист Михайло Драгоманов. Письменник Олександр Лоначевський записав для нього на початку 1870-х років у Дроздівці Ніжинського повіту на Чернігівщині оповідь про богатирського коня, що, вирізняючись непересічними якостями, у простого власника ніколи не втримається, але, коли прийде йому час, то неодмінно втече і знайде собі хазяїна-богатиря. Чоловік, що був на заробітках у Чорномор'ї, розповідав односельцям, як такого чудового коня, що нікому не давався, вдалося легко приручити звичайному на вигляд робітникові, котрий нічим себе доти не



видавав. Він мовив коневі: «Здоров, товаришу! Довго я ждав тебе, та таки діждався; тепер не разлучимось». Кінь відповів лагідним іржанням. Робітник одразу розрахувався у господаря, пояснивши, що повинен іти, куди його Бог посилає, щиро попросився з товаришами, вихилив одним махом піввідерну діжку горілки, проте відмовився закусити хлібом, бо для нього то було замало, і поїхав, залишаючи глибочезні сліди, а потім слід його урвався – очевидно, він полетів, бо богатирські коні є крилатими. На запитання, яка в них служба й де живуть ті богатирі, оповідач відказав: «Бог їх святий знає! Кажуть, десь на границі, чи зміїв стережуть, чи Бог його знає...» [2, с. 251–254].

За свідченням фольклориста Івана Манжури, у Бердянському й Олександрівському повітах на Катеринославщині в 1880-х – на початку 1890-х років вірили, що «багатирі живуть десь там, де пуци, та стережуть нашу землю від зміїв; отто який змій прорвется, то багатир поженется за ним та і вб'є». Охороняти рідну землю від зміїв і іншої темної сили, що гніздиться по околицях, є їхнім призначенням. У дитинстві багатир мешкає серед звичайних людей, але, виказавши себе, він мусить піти від них. Побачити богатиря можна рідко, бо він «усе одно як святий». Він може шукати свого богатирського коня чи заїхати до шинка випити, а тим часом прив'язаний кінь стовче камінь на пил. «Багатирь як стоїть коло пуців, то йому коня не треба, а вже як поженется за змієм, то його кінь сам найде» [3, с. 52–53; 7, с. 8–9]. У бувальщині з Новомосковського повіту Катеринославської губернії розповідалося, як до людей, що ночували в лісі, під'їхав озброєний вершник. Він поцікавився, чи нічого не пробігало. Почувши, що нічого не бачили, вершник відповів, що нічого, він його ще дожене, і рушив далі. Люди навіть злякалися дужого коня, що дуже глибоко гріб копитами землю, і зрозуміли, що то багатир гнався за змієм [4, с. 163]. Також розповідали, що до людей, які полуднували, підійшов чоловік, наче у чернечому вбранні, при зброї, що вів коня. Він привітався й запитав, чи нічого не бачили. Люди відповіли, що нічого, лише була страшенна буря. «Знаю, вже він далеко, та я його нажену», – відповів гість і попросив напитися. Випив він ціле барило, подякував, попросився, сів на коня й помчав, а люди дивувалися глибоким слідам його ніг і кінських копит. То був багатир, який під час свого чергування пропустив змія, а той перед ним пройшов бурєю [5, с. 325; 6, с. 80]. На Дніпрі, у плавнях вище Каховки, під час повені бачили, як плив багатирський кінь у збруї, який, вискочивши на берег, здійняв страшенну хвилю й не дався спіймати. Він, очевидно, мчав на поклик свого богатиря [5, с. 326; 6, с. 80].

В одній з оповідей із Новомосковського повіту був присутній і мотив мешкання богатирів на островах. Якось на Великдень один священник проговорився, що серед селян мешкає багатир. «Я, – каже, – не можу, як багатирь причащається, його духу видержать, та ще як наведу причастя півчаші, так вона стає повная, а як трохи неповну – так верх вижене, тільки-тільки що не прольється». Він знав, хто багатир, але йому було заборонено казати. Тоді люди стали помічати сліди вправ того богатиря, який нагнув до землі дубок, прив'язав до вершка кобилу й відпустив, потім заплів у косу три дубки, що росли від одного кореня. А потім хтось підгледів, як багатир бере млиновий камінь, скочує з могили, а потім настромлює на кілок, бере на плечі й зносить на могилу, де стояв млин. І «він з того часу і пішов десь на острова» [5, с. 325–326; 6, с. 80].

Очевидно, зміям раніше належав увесь світ, в якому тепер живуть люди, і лише завдяки діяльності богатирів його вдалося відвоювати. Фольклористові Якову Новицькому на острові Хортиці в середині 1880-х років розказували, що «після Христового рождення, в шкалубинах, жили змії с трема головами; вони літали по світу, їли людей і всяку звірюку. Довго вони жили на світі і, може, б ще жили, так звоювали їх багатирі-велетні... Після багатирів ще жили змії, тіко уже з однією головою...». Один



такий змії начебто мешкав колись на Хортиці, другий – на порозі Гадючому, а третій – на острові Перун, що був нижче порога Будила. «Пещери їх і тепер єсть. Ці зміяки схожі були на великих гадюк, тіко уміли літати. Крила у їх були, кажуть, як у кажана, і покриті лускою. Хвіст довгий, а на кінці мов стрілка з зазубнями». Вони порозліталися, коли в цих краях поселилися войовничі запорожці [8, с. 13–14]. Можливо, саме після подолання зміїв богатирі впали в своєрідний сон, поступившись звичайним людям.

Політичний діяч і письменник Парфеній Смола у своєму рідному селі Дудчина Херсонського повіту й селі Лепетиха Мелітопольського повіту на початку ХХ століття зафіксував перекази, що богатирі є й тепер, і завжди були, бо вони – найпевніші оборонці рідного краю, «і без них нас посіли б усякі вороги». Богатир народжується між звичайних людей від таємного зв'язку красивої на вроду, а також чистої й непорочної душею жінки, зазвичай удови, й батька-богатиря, але ні сили своєї, ні розуму не сміє проявляти до двадцяти, рідше до тридцяти років. Одночасно з ним народжується для нього й кінь, бо звичайні коні його не в силі витримати. Також одночасно народжується для нього й змії. Коли богатиреві виповниться двадцять років і до того часу ніхто не дізнається, ким він є, то для його богатирської сили настає іспит: він мусить сісти на коня, який сам до нього в той час прибіжить, і їхати на яку-небудь могилу. Там на нього буде чекати змії. Коли богатир помчить битися зі змієм, то змії, знаючи, що йому не минути смерті, часто тікає, летить у повітрі, й люди часто його бачать. Якщо богатир досяг необхідного віку, тоді він неодмінно подолає змія, але якщо трапилося, що він не вберігся і стало відомо, хто він такий, то в ту годину, коли його впізнали, він мусить одразу йти битися зі змієм. Тоді двобій може стати для нього фатальним: «Ідучи на боротьбу до змія, багатир вирвав собі з землі трийцятьпудовий якір, обламав йому лапи і тим бився з змієм. Але йому не було ще 20 літ, і не доля йому була побити змія. Бились вони так, що земля трусилася, рибалки цілу ніч не спали, молились за багатиря Богу. Але коли пішли, як сонце зійшло, то побачили, що могилу вороги розрили аж до низу і тут же лежали обидва мертві». Бачити багатиря можна тільки тоді, коли він сам цього захоче. Коли ж він забажає бути невидимим, то так, як і святий, може бути таким. Його не бере ніяка куля. Як тільки богатир уб'є змія, то тоді він летить просто «на гори», де збираються всі богатирі й де знаходиться їхній осідок. Гори ці такі високі, що з них буває видно всю країну, за життям якої вони стежать. На війнах вони воюють за українців. Крім того, Смола чув такі ж оповіді у селах Зікрачі Київського повіту й Пирогои Кобеляцького повіту, а також у містечку Глобиному Кременчуцького повіту [див.: 9, 202–204].

За віруваннями чорноморських козаків, зафіксованими на початку ХХ століття істориком Федором Щербиною, богатирі теж жили в горах і зрідка з'являлися в степах. Що вони робили в горах, достеменно відомо не було, але прибути в степи вони могли або випадково, або в пошуках коня. Богатир без коня був немислимий в уявленнях козака, бо вважалося, що богатир і богатирський кінь народжувалися одне для одного. Богатирські коні водилися у степах. Вони були надзвичайно сильними, швидкими і могли літати зі швидкістю птаха, бо мали приховані крила. Старі досвідчені табунники вміли їх визначати і здогадувалися, що це за кінь. Невдовзі з'являвся й господар коня, для якого він призначався, тобто богатир. Варто було тому богатиреві тільки свиснути своїм могутнім посвистом – і крилатий кінь мчав до нього. Конярі й табунники помічали іноді, що так зникали часом із табуна найкращі коні. Виїздили богатирі з гір дуже рідко, хіба що в гості до якогось багатиря на інший край світу чи перебуваючи в дозорі. Якщо богатир проїздив через степ, то після нього залишалися брили землі, вивернуті копитами коня. Переважно богатирі були нежонатими, подібно до лицарів-запорожців, та зрідка одружувалися,



забираючи з собою «жіночку», що сподобалася. Народжувалися самі вони від звичайних смертних, спершу жили у звичайному середовищі, але коли надходила пора, вони кидали дім і родину й вирушали у богатирські місця. Стародавні дольмени, що часто траплялися на Кубані, місцеві українці вважали богатирськими хатами [див.: 10, с. 166–169]. Існування таких переказів серед чорноморського козацтва недвозначно свідчить, що вони побутували ще в запорожців.

Думки вчених стосовно переказів і бувальщин про богатирів в українській фольклорній традиції другої половини XIX – початку XX століття різняться. Федір Щербина вважав, що оповіді про них лише почали складатися, але народна свідомість переросла ту фазу, що була необхідною для творення епосу, тож вони залишилися ординарними й нерозвинутими, а з билинами їх об'єднують лише деякі зовнішні риси [10, с. 166–169]. Натомість, на думку історика й літературознавця Михайла Грушевського, це не зародки, а пережитки вже зниклого в Україні билинного епосу, живий вияв тієї ж ідеї богатирства, що за середньовіччя надихала й групувала довкола себе епічні мотиви, яскраве свідчення свіжості й живучості образу богатирів в українській народній свідомості [див.: 1, с. 68–71]. Цей висновок виглядає більш переконливим.

Помітно, що вершник-богатир – це захисник організованого простору від страшних хтонічних зміїв, що, мешкаючи на околицях цього простору, загрожують його мешканцям. Підтримка світоладу є його покликанням. Цей образ зближує фольклор Холмщини з фольклором колишніх Вольностей Запорозьких, показуючи архаїчність і незаперечну слов'янськість останнього. Мотиви богатирської застави, чудесного народження, розриву богатиря з родиною, змієборства, богатирських коней, богатирської чари, сну, зв'язку зміїв зі стихійними явищами на зразок грози й бурі вказують на спадкоємність із билинним епосом Київської Русі і спорідненість з епічною традицією південних слов'ян. Мотив крилатості коней, типовий для скіфського мистецтва й осетинських нартівських сказань, може, у свою чергу, бути успадкованим від іранського етнічного субстрату.

Література

1. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. Київ : Либідь, 1994. Т. 4. : Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII. Кн. 1. 334 с.
2. Малорусские народные предания и рассказы. Свод Михаила Драгоманова. Киев : Типография М. П. Фрица, 1876. 647 с.
3. Манжура Ив. О богатырях. *Киевская старина*. 1888. Т. XXII. Август. С. 50–53.
4. Манжура Ив. К вопросу об отголосках богатырской эпохи в южно-русских сказаниях. *Этнографическое обозрение*. 1893. № 3. С. 163–164.
5. М[анжу]ра И. К поверьям о «богатырях». *Киевская старина*. 1891. Т. XXXIV. Август. С. 325–326.
6. Манжура Ив. Малорусские рассказы и поверья (Екатеринославской губ.). *Живая старина*. 1892. Вып. I. С. 78–80.
7. Манжура И. Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжурою. Харьков : Типография К. Счасни, 1890. 194, VII с.
8. Новицкий Я. Народная память о Запорожье. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1875–1905 г. Екатеринослав : Типография Губернского земства, 1911. 118 с.
9. Смола П. Перекази про богатирів. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. 1911. Т. СІІІ. Кн. ІІІ. С. 202–204.
10. Щербина Ф. История Кубанского казачьего войска. Екатеринодар : Типография Кубанского областного правления. 1910. Том 1. : История края. 746 с.



11. Kolberg O. *Chetmskie: obraz etnograficzny*. Kraków : Drukiem Wł. L. Anczyca i spółki, 1890. T. II. X. 266 s.

Ромас Л. М.
к. філол. н., доцент
Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ РЕАЛІЙ ЗАПОРОЗЬКОЇ СІЧІ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ Ю. МУШКЕТИКА

«Козацький епос» Юрія Мушкетика, присвячений трагічним часам великої Руїни та Коліївщини. У ньому письменникові вдалося створити багатоплановий образ українського козацтва і Запорозької Січі як сакрального центру, що зберігає традиції українського етносу. Особливу увагу хотілося б звернути на відтворення реалій Запорозької Січі у таких творах, як «Семен Палій» (1954), «Гайдамаки» (1957), «Яса» (1987), «Гетьманський скарб» (1993), «На брата брат» (1994), «Погоня» (1997) та «Прийдімо, вклонімося» (1997). У цих текстах письменником було створено багатоплановий образ українського козацтва – основи нації і держави, бо Україна тих історичних часів постає саме як козацька держава, а Запорозька Січ – як її осердя, сакральний центр, що зберігає традиції українського етносу. Образ минулого завжди поставав найбільш вагомим аргументом в обґрунтуванні об'єднавчої культурної основи національної спільноти. У творах Ю. Мушкетика відбувається міфологізування козаччини, відродження національної самосвідомості саме через зображення величчя й самотності Запорозької Січі. Одна з причин ідеалізації козаччини була визначена ще Д. Яворницьким: «Різка протилежність між Запоріжжям і Україною, з одного боку, та Великоросією – з другого, найбільше почала проявлятися у другій половині XVII століття. Протягом усього цього часу в Московській державі посилено розвивалася ідея державності, тоді ж у Запоріжжі й Україні найбільше виявлялося прагнення утримати одвічні права і вольності і через них зберегти індивідуальність народу» [3, с. 8]. То ж для письменника звернення до трагічних часів нашого минулого в його історичній романістиці було насамперед поступовим сходженням до ствердження неповторної самотності й національної самодостатності народної свідомості, коли художнє осмислення устрою Запорозької Січі перетворилося на розлогий опис, сповнений філософського та психологічного звучання.

У романі «Яса» Ю. Мушкетик зосередився на відтворенні внутрішнього устрою козацької вольниці, відходячи і від міфологічно означеного ідеалізування, і від зведення історії січового братства до історії окремих її отаманів. Він, безумовно, прагнув, щоб події якомога точніше й повніше відповідали дійсності, зокрема й деталі побуту, обстановки, зброї тощо. «Ясу» по праву можна вважати своєрідним енциклопедичним зведенням інформації про специфіку зображуваних часів, звички козацтва, особливості трудових процесів, торгове життя, історичний колорит роману, означений елементами одягу, транспорту, засобів пересування, обміну новинами, тонкощами дипломатичних стосунків. Деталізоване зображення дозволило авторові відтворити справжнє відчуття реальності досить віддаленої в часі доби.

Одним із аспектів характеристики козацького життя у творах Ю. Мушкетика є яскраво емоційне введення ознак запаху, починаючи від першої історичної повісті



«Семен Палій» і закінчуючи романом «Прийдімо, вклонімося». Приділяючи багато уваги зображенню укладу січового братства, письменник уводить мотиви життєствердного, природного начала, порівнюючи козацький курінь із вуликом, де кожен робив свою справу. Серед найважливіших чинників національного простору степове привілля найбільше відповідає сутності козацької вольниці – під відкритим небом серед безмежжя землі і повівів вітру виколихується золота яса, незнищенна і чиста, і водночас степ постає як образ землі, напоєної козакою кров'ю, позначеної похмурими курганами як знаками смерті. Дуальна наповненість художнього образу степу в романі виражена за допомогою рослинної символіки. Степ як природна стихія вміщує в собі і можливість первозданної неторканності, в якій набирається снаги козацтво, і безмежний простір для хліборобської праці, тому що криваві засіви козацькими головами обов'язково повинні змінитися на буяння щедрих ланів, бо доля в національному самоусвідомленні українця нерозривно поєднується з образом жита як незнищеного життя. Головний герой «Гетьманського скарбу» Іван Сулима, тужачи на чужині за Україною, бачить рідну землю саме як позачасовий степовий простір гармонії. Серед сакральних топосів і ріка Дніпро з порогами. Пороги випробовують людину смертельною загрозою, яку щасливо переживають герої роману «На брата брат» Матвій і Супрун. Водночас Дніпро асоціюється й зі світом одвічної свободи, справжньої сутності буття, коли ріка, степ і людина стають органічним цілим. Велич, краса і могутність землі, яку живлять води Дніпра, є одночасно і причиною спустошливих воєн, що терзають тіло України. У такому контексті священна ріка постає останнім і єдиним джерелом пам'яті й запорукою безперервності життя нації у трагічні часи Руїни.

Окремо хотілося б зупинитися на явищі побратимства в козацькому середовищі. Звернення до історичного минулого свого народу для Ю. Мушкетика не постає як самодостатня мета, хоча, за словами самого письменника, автор завжди прагне, щоб події у творі якомога точніше й повніше відповідали дійсності. Головним усе ж слід вважати розуміння того, як історична доба, конкретні життєві обставини визначали долі людей, виокремлювали неперепутні цінності світоглядних орієнтирів. У всій «козацькій епопеї» автора окремою цариною художнього дослідження внутрішнього світу людини стала проблема взаєморозуміння і спілкування, висвітлена в контексті його історичної зацікавленості насамперед через багатогранне звернення до такого духовного феномена українського козацтва, як побратимство. Звичайно ж, побратимство входило до основних складових так званого культурного коду національної спільноти українців, без якого феномен козацтва немислимий як такий. Проблема побратимства, що руйнується зсередини, проходить через увесь масив історичної прози письменника, найбільш повно розгортаючись в романі «Яса». Яскравим виявом духовного братства, зруйнованого заздрістю і зрадою, є історія Лавріна Перехреста і Марка Нагайця. Вимальовуючи рух характерів, Ю. Мушкетик виходить з переконання, що людська суть, осердя особистості, в кожного одна й не змінюється докорінно на всьому віку. Тобто людина вдосконалюється чи занепадає у межах власної морально-психологічної структури, не підвладної принциповому переінакшенню. Витоки побратимства Лавріна і Марка – у спільності сирітської долі. У романі функціонує й інша братня пара – це Ждан і Митрофан Гуки. Розкриваючи долю цих героїв, Ю. Мушкетик вдається до художнього прийому подвоєння сюжетної організації. Письменник використовує тему кровного братства і як художній засіб змалювання українського села тих часів. Тут домінуючою стає тема трагічної втрати родинної основи нації, коли цілі села постають як села дівиць і вдів.



Проблема побратимства, як кровного, так і духовного, постає в романі «На брата брат». Саме цей твір, до якого, за словами письменника, він ішов усе своє життя, викликав низку літературно-критичних досліджень, в основі яких був аналіз «найболючішого для українства з усією його ментальністю вузла трагізму» [2, с. 119]. Звертаючись до трагічних часів з української історії, письменник відтворює один з найбільш непрояснених і суперечливих періодів рідної землі, коли, з одного боку, могли б відкритися шляхи до самостійності державного життя, з іншого боку, починалися часи великої Руїни. Розбрат, який врешті-решт призводить не тільки до повного духовного розриву, а й до відкритого виступу у ворожих лавах єдинокровних. Розкраяне серце, у якому найближчі й найрідніші опиняються так чи інакше за рокованою межею ворожнечі, – ось страшна і наростаюча лінія розвитку романного сюжету, коли на зміну розумінню того, що найбільшим і найголовнішим дарунком людини є почуття любові, приходять спопеляюче почуття ненависті. Для рідних братів, які фізично відчували переливання один в одному спільної крові, бачили один сон на двох, звершували зі сльозами на очах спільну молитву на березі Дніпра, врятувавшись після смертельної пригоди на порогах, подібне відривання один від одного позбавляє життєвої снаги. Мотив лицарства і лицарської звитяги в історичних творах Ю. Мушкетика є провідним у відтворенні реалій життя Запорозької Січі. Для романів Ю. Мушкетика характерне широке використання фактографічної основи з називанням багатьох історичних осіб. Ім'я в кожному з його історичних романів досить своєрідно поєднується з моделюванням історичних реалій через свідомість вигаданих персонажів. Показовим у цьому плані є роман «Яса», де відтворена легендарна постать народного героя Івана Сірка.

Січ – територія чоловіків, але якби зображення тодішніх реалій не було доповнене жіночністю, то воно було б неповним. Глибинне розуміння жіночості в художньому світі Ю. Мушкетика можливе не через порівняння чоловічого і жіночого начал, а шляхом типологічного зіставлення гендерного підходу з тими формами мистецького виявлення означеної проблеми, до яких звертається письменник у своїй історичній прозі. Світ жіночості в історичних романах Юрія Мушкетика стоїть осібно, не протиставляючись і не порівнюючись зі світом чоловіків. Специфічно національною ознакою буття української жінки, яке багато в чому за своєю внутрішньою сутністю суперечило традиційній патріархальній культурі, постає її самодостатність і внутрішня незалежність (Федосія – («Семен Палій»), Киліяна («Яса»), Олена («На брата брат»), Уляна («Гетьманський скарб»), Мальва («Погоня»)).

Характерництво як явище було досить поширеним на території Запорозької Січі. Характерник був людиною з усталеним і сформованим духовним світом, що не підлягав впливу з боку середовища людей, навпаки, поставав як самодостатній феномен, утворений специфічним побутованням козацтва. Відштовхуючись від традиційних уявлень про подібний внутрішній устрій знаного на чарах козака, автор у художньому осмисленні образу характерника виходить зовсім із інших позицій, що пояснюється специфікою історичного часу Руїни, який складає його основне зацікавлення. Важливим моментом у мушкетиківському осмисленні й баченні характерництва як явища, що складалося на межі фольклорного осмислення образу козака як захисника рідної землі та філософського аспекту народного світогляду, є антиномічне поєднання. Характерник у Ю. Мушкетика постає як людина, максимально наповнена дарами життя, серед яких любові ніколи не відчуті без ненависті. Козацтво в першовитоках своїх формувалося не тільки як військове об'єднання, а й як культурно-історичний феномен, тісно пов'язаний з аграрно-магічною обрядовістю, з її обов'язковим



перевтіленням людини в іншу істоту, із спрямуванням на якомога тісніший контакт із силами природи. Уміння козака-характерника обертатися тваринами в українській демонології не тільки не засуджувалося, а навпаки, було складовою його героїчної сутності [1, с. 40–43]. Подаючи образ характерника, Ю. Мушкетик багато в чому порушує усталену традицію розглядати цей національний тип не як певний характер, а як окрему сутність, не залежну від соціальних обставин. Автор розкриває глибинний ліризм героя, подаючи своєрідну «історію» перетворення його на характерника. Тема руйнації проходить наскрізно через усі твори. Паралельно процесам занепадання колишнього повноцінного життя українського села розгортаються і процеси занепаду козацького братства.

Література

1. Залізник Л. Українська міфологія: образ воїна-звіра. *Пам'ятки України*. 1991. № 5. С. 40–43.
2. Кодак М. Історичне повісткування: замки й ключі. *Київ*. 1999. № 3–4. С. 119–122.
3. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 3. 560 с.

Ромашенко Л. І.
д. філол. н., професор
Черкаський національний університет ім. Богдана Хмельницького

НОВИЙ РОМАН В. БАХРЕВСЬКОГО «ЦАРСЬКА КАРУСЕЛЬ. МУНДИР І ФРАК ЖУКОВСЬКОГО» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

Творчість Владислава Бахревського приваблює тим, що в ній осмислені складні періоди історії народів, що населяли Російську імперію. Пригадую незабутнє враження від роману «Люба Україна. Долгий путь к себе» про видатного державного діяча Богдана Хмельницького⁷. Вражає у книзі не заангажований художній портрет не лише самого Б. Хмельницького (він – неперевершений стратег, мудрий державний діяч), але і його старшого сина Тимоша. Якби він став гетьманом, твердять історики, доля України склалася б інакше. Проте, як відомо, історія не знає умовного способу.

Новий роман В. Бахревського «Царская карусель. Мундир и фрак Жуковского» (2019) охоплює події кінця XVIII – початку XIX століття. Він багатоплановий, густозаселений. У романі, що має ознаки історико-біографічного жанру, виразно проявилася тенденція, властива на загал сучасній українській історичній прозі, – героями літературних творів усе частіше стають не лише видатні державні мужі, полководці, а й представники мистецтва і науки: письменники, художники, музиканти, композитори та інші.

Центральним героєм твору В. Бахревського є Василь Жуковський та його сучасники Державін, Карамзін, Польовий, Тургенєви і багато інших.

⁷Детальніше про цей твір див.: Ромашенко Л. Украинско-польская идентичность в романе Владислава Бахревского «Люба Украина. Долгий путь к себе». *Selbstbewusstsein und Identität Russische Literatur im 18-21. Jahrhundert*. München, 2018. С. 159–167.



Постать В. Жуковського й раніше привертала увагу українських письменників. Приміром, у повісті О. Полторацького «У Петербурзі» досить переконливо виписаний надзвичайно різноманітний мистецький бомонд: літератори, критики, видавці, актори. Серед них вияскравлюється постать Василя Андрійовича Жуковського. Він – справжній добротворець, «вселенський ангел-хранитель» [8, с. 84], життєве кредо якого – піклування про інших. Як жартував О. Пушкін, у його «широкій персоні не знайдеться жовчі, щоб муху вбити» [8, с. 86]. Навіть особисте горе (нещаслива любов і смерть коханої Маші Мойер) не тільки не озлобили його, а, навпаки, поглиблювали в ньому бажання робити добро іншим. Властивості натури (доброту, проникливий розум) увиразнює портрет персонажа: «Він був у довгому перському халаті, з фескою на голові, в м'яких стоптаних пантофлях. Гоголь одразу впізнав його розпливчате обличчя, рідке, біляве волосся, зачесане на лисину. Очі були бистрі – чудесні, глибокі чорні очі людини Сходу, спадщина матері – полоненої туркені» [8, с. 86]. Або в іншому місці: «Василь Андрійович... біг до ванної м'яким кроком, перевалюючись з боку на бік» [8, с. 87]. Епітет *м'який* підкреслює лагідну вдачу героя. Крім того, неодноразова згадка про матір-туркеню знадобилася О. Полторацькому, очевидно, для того, щоб підтвердити функціональність біологічної теорії про генетичну ефективність злиття представників віддалених націй (геній Пушкіна теж пояснюють тим, що його пращур належав до негроїдної раси).

З огляду на врівноважену, делікатну вдачу, Василь Андрійович не поділяв радикальних ідей декабристів, якими захоплювалися Пушкін із одностудцями. І ще одна риса, яка імponує в образі Жуковського, – це об'єктивна критичність і самокритичність, здатність належно, без заздросців оцінити інший талант. У творчому змаганні з Пушкіним він беззаперечно визнав себе переможеним: «Переможений учитель стежив за Пушкіним, учнем своїм, з щасливим переляком курки, яка висиділа лебедя» [8, с. 87].

Хронологічно (і частково тематично) роман В. Бахревського близький і до роману українського письменника Р. Іваничука «Журавлиний крик», що оповідає про драматичну долю останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського. У Р. Іваничука також фігурує ціла плеяда реальних і вигаданих діячів мистецтва: письменники Карамзін, Новиков, Радищев, Котляревський, історик Міллер, філософи Скворода і Любимський, іконописець Сисой Шалматов. Проте характеристики одних і тих же історичних осіб дещо різняться. Приміром, у В. Бахревського – «великий Карамзін». Хоча, задля справедливості, вустами Андрія Тургенєва дана жорстка, не компліментарна характеристика творчості автора «Бідної Лізи»: «Слєз в «Бедной Лизе» – море, но великие страсти Карамзину неведомы...» [1, с. 48]. Творчість Карамзіна протиставляється Шиллеровським пристрастям і «величайшей поезии» Гете. У Р. Іваничука Карамзін, за словами Радищева, – літературна «посередність». Він задрісний, надмірно амбітний, самозакоханий. Карамзін – типовий приклад конформізму художника з деспотичною владою, антипод філантропа Новикова, що виступає проти кріпацтва, і Радищева, який кинув виклик самодержавству.

У романі В. Бахревського, згідно з канонами історико-біографічного жанру, зображені важливі етапи життя головного героя: дитинство і отроцтво незаконнонародженого сина поміщика, проводиря дворянства Опанаса Івановича Буніна і полоненої туркені Сальхи, незабаром хрещеної з ім'ям Єлизавети Дементіївни Турчанінової. «Дитя барського гріха» – так називається один із розділів роману, а одна з чотирьох частин і зовсім принизливо – «Сын суки». Вочевидь, статус «незаконнонародженого» (тема активно освоювана українськими письменниками,



зокрема й Т. Шевченком) сильно пригноблював В. Жуковського, що засвідчують його психологічно переконливі переживання (хоча батько Опанас Іванович потурбувався про нащадка, узявши в усиновителі свого друга, київського поміщика Андрія Григоровича Жуковського). Можливо, саме ця сумна сторінка біографії першого серед російських поетів, дозволила йому зі співчуттям ставитися до інших принижених і пригноблених. Так, відома роль В. Жуковського в долі Т. Шевченка.

Збереглися два листи українського поета до російського (деякі дослідники вважають їх різними варіантами одного й того ж листа)⁸. Перебуваючи на засланні, позбавлений права писати і малювати, Тарас Григорович звертається до Жуковського із проханням допомогти повернути це право: «Это самое большое изъ всѣхъ моихъ нечастій! Сжальтесь надо мною! Исходатайствуйте (вы многое можете!) позволение мнѣ только рисовать – больше ничего и надѣяться не могу и не прошу больше ничего. – Сжальтесь надо мной! Оживите мою убогую, слабую, убитую душу. ... Бога ради и ради прекрасного искусства сдѣлайте доброе дѣло, не дайте мнѣ съ тоски умереть» [5, с. 95]. В обох листах ім'я В. Жуковського не називається, але з окремих натяків неважко здогадатися, хто адресат.

Не лише В. Жуковський, а й інші представники дворянського роду Буніних виявляли неабияку цікавість до Т. Шевченка. Приміром, перший із російських письменників лауреат Нобелівської премії Іван Бунін захоплювався творчістю українського генія (позначився, мабуть, біографічний чинник: у дворянській родині не могли не знати про роль В. Жуковського в долі Т. Шевченка). Зі спогадів дружини письменника Віри Миколаївни Муромцевої-Буніної, перебуваючи в Харкові, у старшого брата Юлія Олексійовича, «младший Бунин проводил несколько часов в библиотеке, где стал знакомиться с литературой по украиноведению, читал и перечитывал Шевченко, от которого пришел в восхищение» [7, с. 97]. Іван Олексійович неодноразово відвідував його могилу в Каневі, про що теж згадує Віра Миколаївна: «Бунин, заработавши немного денег, решил отправиться на могилу Шевченко. Уже полтора года Шевченко был его кумиром, он считал его большим поэтом, «украшением русской литературы», как он говорил и писал. ... Он признавался, что ни одна могила великих людей его так не трогала, как могила Шевченко» [7, с. 109–110]. А ось і трепетне визнання самого Івана Олексійовича після перших відвідин святого для всіх українців місця: «Вблизи её (могили. – Л. Р.) – древний Канев ... Сама она – на высоких, живописных горах, далеко озирающих и Днепр, и синие долины, и сотни селений. И в то же время как проста она! Небольшой холм, а на нём – белый крест со скромной надписью ... вот и всё! ... Беленькая хатка, окруженная мальвами, маком и подсолнечниками, стоит теперь возле его надгробного креста. Чисто и уютно в ней, но хозяин её никогда не переступит её порога. Грустно смотрит его портрет со стены хатки на «Кобзарь», лежащий на столе...» [4, с. 432].

Кобзареві І. Бунін присвятив статтю «Памяти Т. Г. Шевченко», спеціально вивчав українську мову, щоб перекладати твори українського поета, клопотався про видання поеми «Гайдамаки». Ім'я Шевченко згадується в «Заметках» нобелівського лауреата, а в повісті «Деревня» воно поставлене в один ряд з іменами Пушкіна, Рилєєва, Лермонтова, Достоевського. У романі «Жизнь Арсеньева» як елементи інтертексту вмонтовані рядки

⁸Детальніше про це див.: Ромашенко Л. Російські культурні діячі у світлі епістолярію Тараса Шевченка. *Збірник наукових праць Міжнародної (39-ї) наукової Шевченківської конференції „Творчість Т. Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір”*. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2017. С. 396–414.



Шевченкової поезії: «Чайка скиглить, літаючи, / Мов за дітьми плаче, / Сонце гріє, вітер віє / На степу козачім». А герой роману резюмує: «Это Шевченко, – абсолютно гениальный поэт» [2, с. 509–510]⁹.

У романі В. Бахревського безпосередньо не йде мова про взаємини українського і російських письменників, бо події роману закінчуються напередодні Вітчизняної війни 1812 року, коли Василю Жуковському було 28 років (на це є точна вказівка у творі), ще до народження Т. Шевченка і, тим паче, І. Буніна. Але в обізнаного читача (особливо компаративіста) виникають проєкції на пізніші часові рамки, створюючи ґрунт для можливих компаративних паралелей.

Заголовки історичних творів мають свою поетику. Назва роману В. Бахревського «Царская карусель. Мундир и фрак Жуковского» глибоко символічна, і її декодує сам автор: мундир – уособлення «подчинения», «сплошное унижение»; «Фрак – иное дело. Фрак – одежда равного» [1, с. 73].

Головний герой роману В. Бахревського зображений не лише обдарованою, талановитою особистістю, поетом, якому не байдужа доля вітчизни, але і з позицій приватності. Це юнак, що прагне справжньої любові і страждає від неможливості бути з коханою: Василь Жуковський був закоханий у Марію (Машеньку) Протасову – свою племінницю. Звичайно, такий шлюб вважався інцестом, і поет мусив змиритися. У романі досить багато місця приділено любовним стражданням юнака, що нагадують «страждання молодого Вертера». І цей особистісно-приватний аспект надає персонажеві психологічної глибини і драматичного забарвлення. Як відомо зі щоденників і листування з друзями, відмову від Машеньки і її заміжжя поет переніс дуже болісно: не міг писати і навіть не хотів жити.

Сім'ю Василь Жуковський створив через багато років. Погодилася стати дружиною Жуковського 20-річна Єлизавета Рейтерн – дочка художника і друга Жуковського Герхарда фон Рейтерна. Вінчання Жуковського і Єлизавети Рейтерн відбулося 21 травня 1841 року в православній церкві при російському посольстві в Штутгарті.

Українські історичні романісти також прагнуть зображувати своїх героїв не лише в суспільно-політичному плані, ратних подвигах, але і в особистому житті. Приміром, у романі В. Кулаковського «Іван Сірко» знаменитий кошовий показаний не тільки неперевершеним стратегом, але і в інтимному плані: його стосунки з коханою Галиною, дружиною Софією; не платонічні, з еротичним забарвленням почуття до звільненої полонянки Тетяни. Схожі сюжетні ходи не є даниною літературній моді, а роблять персонажа психологічно переконливішим.

Український контент роману В. Бахревського особливо виразно проявляється в сюжетних лініях, пов'язаних з образами Розумовських і Перовських. Про це свідчать навіть назви глав роману: «Граф Разумовский», «Розумиха», «Хата Розумихи», «В дедовском Батурине», «Алексей Перовский». У романі важливі сюжетні лінії, разом із головною, оповідають про надзвичайну долю сімейства Розумовських.

Цікаво, що В. Бахревський солідарний з українськими письменниками в оцінці козацької старшини – її користолюбства, підлабузництва. Ось, приміром, гострокритична

⁹Детальніше про це див.: Филатова Е. Украина в жизни и творчестве И. А. Бунина. И. А. Бунин и Т. Г. Шевченко. URL: <http://turgenevmus.ru/ukraina-v-zhizni-i-tvorchestve-i-a-bunina-i-a-bunin-i-t-g-shevchenko/>.



характеристика її поведінки після звістки про те, що Наталія Розумиха стала свекрухою імператриці і була запрошена в столицю з нагоди «наитайнейшого венчання»: «Эх, всполошилась старшина-то казацкая! Полковники, подскарбии, обозничьи – толпой кинулись в провожатые... Спину гнуть – сословная привилегия, а тут петербургским вельможам сапожки можно лизнуть...» [1, с. 183].

Схожу оцінку козацько-старшинської еліти знаходимо в романі «Гетьман Кирило Розумовський», що належить перу українського письменника із зарубіжжя М. Лазорського (1884–1970)¹⁰. Згідно з історичною правдою, автор зображує козацьку верхівку, що зрадила свій народ, спокусившись дарами царів і цариць. В образах козацької старшини письменник засуджує такі негативні риси, як підступність, заздрість, амбітність, жадність, пристосуванство. Зображуючи вірогідні, корисливі настрої старшини, автор використовує сатиричні прийоми. Примітний у цьому сенсі епізод виканючування старшинами ласки в імператриці Єлизавети, яка відвідала Київ, і Розумовських, що мали велику вагу у вищих сферах суспільства (сцена нагадує аналогічну в романі В. Бахревського). Рангове панство «услесливо щось белькотало, старалось догодити бундючним полковникам, терпеливо пасло очима нагоди, аби тільки шепнути слово, сказати приємність...» [3, с. 197]. Звичайно, за силою сатиричного викриття цей епізод поступається подібній сцені в поемі «Сон» Т. Шевченка, але все таки алюзія досить прозора: та ж рабська покірність, випрошування милостей: «... може, вдарять, / Або дулю дати / Благоволять; хоч маленьку, / Хоч півдулі, аби тільки / Під самую пику» [9, с. 214].

З образом Кирила Розумовського та його родини, представленої чотирма поколіннями, пов'язана проблема яничарства – втрата рідного коріння, анемія пам'яті, перехід на службу до своїх супротивників. У постановці цієї проблеми М. Лазорський на кілька років випередив Р. Іваничука з його романом «Мальви». Цю проблему, яка дістала назву манкуртства, порушив і Ч. Айтматов у романі «І понад вік триває день».

Найменше торкнулося яничарство Наталі Розумихи. Високий соціальний статус майже не вплинув на її поведінку, вона залишалася привітною, дотримувалася старосвітських звичаїв, не забувала свого походження, її боляче вражало те, що діти забули рідну мову: «... внуки так і крешуть чужою мовою, своєї ж дасть Бог» [3, с. 308]. У цих вболіваннях відлунюють мотиви Шевченкового «Послання...»: «І всі мови Слав'янського люду – Всі знає. А своєї Дастьбі...» [9, с. 292].

Подібно до Лазорського зображує Наталю Розумиху й Бахревський, неодноразово наголошуючи на її чеснотах козацької: почуття власної гідності, дотримання батьківських звичаїв, любов до малої батьківщини: вона «... казацкой чести и в побирушках не роняла, и в апартаментах твердость явила изумительную для всех позлащенных прихлебаев» [1, с. 183–184]; «... от царицы вернулась <...> и велела подать малороссийское платье. <...> Принимала на коврах княгинь, графинь и поила всех не венгерскими токаями, а варенухой... По Лемешкам заскучала быстро» [1, с. 186]. Щоб підкреслити силу і владність натури Розумихи, письменник вдається до моделювання гумористичних сцен. Прибувши до столиці і побачивши Олексія на піку слави, жінка прагне приборкати царициного улюбленця. Удаючи, що не впізнає свого сина-вельможу, змушує того роздягнутися, аби показати родимку на інтимному місці: «Коли сын, так и не пыжся перед матерью. Ишь, рассиялся звездами, перснями, пуговицами. На своем встала – нет,

¹⁰За іншими даними, письменник народився 1890 року в Полтаві, де здобув середню освіту і закінчив учительську семінарію, а згодом – Харківський університет. У 1944 році емігрував до Німеччини, помер у Мельбурні.



не сын, не Алешка... Пришлось рейхс-графу, действительному камергеру раздеться до наготы – родимое пятнышко представит. Такова она, казацкая честь. Не пановья ..., казацкая» [1, с. 184].

Що ж до зображення решти членів родини Розумів, то помітні певні відмінності між романом В. Бахревського й творами інших письменників. На сторінках роману В. Бахревського діють представники третього й четвертого покоління Розумів – Олексій Кирилович та його діти і «воспитанники» (позашлюбні діти, Перовські). А про Олексія і Кирила Розумовських, їхніх батьків ідеться переважно ретроспективно (авторська оповідь і розповідь садівника Діафанта). Завдяки засобам ретроспективи, читач дізнається про несподіване вивищення родини Розумів. Зачарований «ангельським» співом молодого Олексія Розума, полковник Федір Вишневський забрав його в Петербург, де той сподобався Єлизаветі, дочці Петра I, і став «законним супругом імператриці» [1, с. 181].

У романі ретроспективно зображено життя царського двору тієї епохи, інтриги царедворців, перевороти тощо. У зв'язку з цим ідеться про значні німецькі впливи, зокрема в часи правління Анни Іоанівни та її фаворита Бірона. Навіть один із численних високих титулів (рейхс-граф) Олексій, що з Розума став Розумовським, отримав від імператора Німеччини Карла VII.

Тож, хронологічно і тематично роман В. Бахревського наближений до роману Д. Міщенка «Не полишу тебе самотньою», у якому теж художньо осмислено складні події XVIII століття, колоніальну політику російської імперії, відтворено самодержавну суспільно-політичну машину, що приводиться в рух членами імператорської родини (Петро I, Петро II, Анна Іванівна), царськими фаворитами і найвищими військовими та державними діячами (Мініх, Бірон, Меншиков, Остерман та інші).

Також у цьому сенсі роман В. Бахревського (як і роман «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорського) пов'язаний із романом російського письменника XIX століття І. Лажечникова «Крижаний дім», у якому також оповідається про події похмурого десятиліття (1730–1740) – «біронівщини».

Щаслива доля очікувала й на Кирила Розумовського: «Он в те поры был в отроческих летах. А через год, как пятнадцать исполнилось, учиться послали в Германию...» [1, с. 186]. А згодом сімнадцятирічний юнак стає Президентом Академії наук (!). Автор зі значною часткою симпатії змальовує братів Розумів: «великий Кирилл Григорьевич» [1, с. 173]; «Не киевский полковник Танский, не пан Подписоцкий, не Божичи, у коих Нежинский полк за пазухой, – Алеша Розум ставил на русское царство русскую царицу. А сколько добра сделал родной Малороссии...» [1, с. 183].

У згадуваному вже романі М. Лазорського найдокладніше виписана доля Кирила Розума – від лемешівського підпасича до ясновельможного графа Розумовського, фельдмаршала та екс-гетьмана. Надзвичайно влучну характеристику тієї епохи, що робила можливими такі несподівані метаморфози, знаходимо в історичному романі польського письменника Е. Лунінського «Княжна Тараканова» (1906), де завдяки використанню численних архівних матеріалів, епістолярної спадщини (листування княжни Тараканової, Катерини II, князя Голіцина та інших) розкриваються таємниці сімейства Розумовських в контексті важливих подій XVIII століття: «Дивна то була епоха... Хлопи, конюхи, цирульники, співаки церковного хору, сержанти видиралися на найвищі щаблі двірцевої драбини і як імператорські фаворити, оздоблені титулами та орденами, робили величезний вплив на хід суспільних справ» [10, с. 177–178].



М. Лазорський критично оцінює карколомну кар'єру Кирила Розумовського, його «недбале гетьманування», хоча сам граф, закінчивши Геттінгенський університет, був «по-європейському освіченою людиною», належав до плеяди тих старшин-козаків, яких у добу Єлизавети і Катерини називали «блискучими дипломатами та наполегливими, небуденної вдачі міністрами» [3, с. 4]. Щоправда, це твердження викликає спротив у деяких дослідників: «Не слід перебільшувати ні освіти Кирила Розумовського, ні його адміністративних здібностей, ні навіть «малоросійського патріотизму». В закордонних університетах він не провчився й двох років, і призначення 18-річного недоучки президентом Російської Академії наук, із жалуванням 3 тисячі карбованців у рік, було глумом над наукою» [6, с. 120].

М. Лазорський показує всю ілюзорність діяльності гетьмана, що став маріонеткою в руках високих можновладців. 14-річне гетьманування Кирила Розумовського не що інше, як звичайнісінький фарс: «гетьманство те лише марево..., порожня краса молодому презесу академії наук до пишних московських реалій» [6, с. 120].

Найбільше відштовхує в образі гетьмана прислужництво, намагання догодити двору, відсутність будь-якої думки про опір, аби не втратити маєтків і проторувати дорогу дітям та внукам до високих посад та вигідних шлюбів. Водночас в образі Кирила Розумовського можна помітити елементи драматизму, що робить цю постать художньо переконливою, далекою від однолінійної плакатності, здатною викликати не лише осуд, а й співчуття.

Автор змальовує неоднозначно й Кирилового брата. Олексій, хоч і відірвався від рідного ґрунту, «заради панства великого, лакомства нещасного», не втратив усіх людських чеснот: піклується про свою родину, привітно зустрічає земляків, не забуває навіть дяка Саватія, який навчав його мистецтву співу. Незначні поступки він намагається зробити й для Гетьманщини, але частіше його наміри залишаються лише декларацією.

У романі «Сотники» І. Корбача (хоч і не так докладно і психологічно обґрунтовано, як у романі М. Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський») також виписана доля сім'ї Розумів, яким судилося породичатися з царським двором. Подібно до свого попередника, І. Корбач змальовує Олексія Розумовського як людину просту, доступну, що, сягнувши вершин суспільної ієрархії, не хизується своїм становищем, не забуває рідні, приязно й щиро ставиться до земляків, допомагає в їхніх клопотах. Побіжно окреслена постать Кирила Розумовського – останнього гетьмана України, який постає легковажним красенем, залюбленим у жінок та бенкети, байдужим до справ довіреної йому Гетьманщини. Мати Олексія і Кирила Наталя Розумиха, як і в романах Лазорського і Бахревського, змальована жінкою привітною, доброю, яка не піддавалася на лестощі, не забувала свого козацького коріння.

Як бачимо, загальні тенденції розвитку української (і світової загалом) прози ХХ–ХХІ століть відбиваються й у новому романі В. Бахревського, що дозволяє говорити про їхню закономірність у літературному процесі.

Література

1. Бахревский В. Мундир и фрак Жуковского. Москва : Вече, 2019. 416 с.
2. Бунин И. Собрание сочинений : в 6 т. Москва : Художественная литература, 1988. Т. 5. 640 с.
3. Лазорський М. Гетьман Кирило Розумовський. Київ : Український Центр духовної культури, 1996. 592 с.
4. Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. 1870–1909. Т. 1. Москва : ИМЛИ РАН, 2011. 943 с.



5. Листування Тараса Шевченка / за ред. С. Єфремова. Репринтне видання. Черкаси : Брама-Україна, 2013. 1056 с.
6. Мишанич О. Історичні романи Миколи Лазорського. *Мишанич О. Повернення*. Київ : АТ «Обереги», 1997. С. 631–654.
7. Муромцева-Бунина В. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. Москва : Советский писатель, 1989. 508 с.
8. Полторацький О. Повість про Гоголя; У Петербурзі; Дальні мандри. Київ : Дніпро, 1984. 487 с.
9. Шевченко Т. Кобзар. Дніпро : Київ, 1985. 622 с.
10. Luninski E. Książna Tarakanowa. Lwów, 1907. 365 s.

Садко Л. М.
к. філол. н., доцент
Брестський державний університет ім. О. С. Пушкіна (Білорусі)
докторант
Центр дослідження білоруської культури, мови і літератури
НАН Білорусі (м. Мінськ)

ВОБРАЗЫ САВЕЦКАЙ ГІСТОРЫ Ў СУЧАСНАЙ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІ

У сучасным літаратурным працэсе адбываецца актуалізацыя пазітыўнасці неразумення, распаўсюджаюцца сумненні ў рэальнасці і дасягальнасці сусветнай гармоніі наогул, генеруецца новая мова апісання культурных феноменаў з дапамогай прыёмаў абсурдызацыі, нонсэнсу, гратэску, паэтызацыі хаосу як канстанты светабудовы. Незвычайна распаўсюджанымі становяцца стратэгіі пісьма, накіраваныя менавіта на эксперымент і наватарства.

З'ява паэтычнага эксперыменту разглядаецца ў працах расійскага філолага і семіётыка Ё. Фешчанкі: «Розніца паміж класічным і некласічным (эксперыментальным, авангардным) творам мастацтва выяўляецца ў тым, што першае ствараецца па вызначаным звонку (традыцыяй, нарматыўнай граматыкай, стылявымі маркерамі) канону, тады як апошні засноўвае нейкі ўнутраны закон» (*Курсіў У. Фешчанкі. – Л. С.*) [5, с. 63], а сам «эксперымент як метада уяўляе сабой сістэмную з'яву, заснаваную на якаснай змене зыходнага моўнага матэрыялу, на зрушэнні моўных прапорцый у яго структуры з мэтай яго пераўтварэння» [5, с. 5].

На складанасць пабудовы мастацкага тэксту звярталі пільную ўвагу яшчэ рускія фармалісты, адзначаючы, што паэтычны код і ёсць парушэнне правілаў звычайнай мовы. Як адзначае Ю. Крысцева, «прадстаўленне аб паэтычнай мове як аб адхіленні ад мовы нармальнай («навізна», «растармажванне», «вывядзенне з аўтаматызму») прыйшло на змену натуралістычнай канцэпцыі літаратуры як адлюстравання (выяўлення) рэальнасці [1, с. 196], а сама паэтычная мова «з'яўляецца дыядай, непарыўна звязанай як з законам, так і з яго парушэннем» [1, с. 197].

Дэміфалагізацыя рэальнасці, агаленне яе сапраўдных механізмаў, што замамуфляваныя афіцыйнымі ідэалагічнымі і эстэтычнымі ўяўленнямі, ідэі спантаннасці, адагматычнасці творчасці, панаванне эксперыменту з'яўляюцца ключавымі ў творчасці цэлага пакалення сучасных беларускіх паэтаў: Міхаіл Анемпадыстаў (1964–2018), Міхаіл



Башура (1975), Зміцер Вішнёў (1973), Адам Глобус (1958), Усевалад Гарачка (1968), Юрий Гумянюк (1969–2013), Джэці (Вера Бурлак) (1977), Дзмітрый Дзмітрыеў (1978), Віктар Жыбуль (1978), Арцём Кавалеўскі (1979), Марыя Мартысевіч (1982), Серж Мінскевіч (1969), Дзмітрый Плакс (1970), Юрась Пацюпа (1969), Васіль Сахарчук (1953–2003), Людка Сільнова (1957), Аксана Спрынчан (1973), Сяргей Прылуцкі (1980), Ганна Ціханавя (1977), Аляксандр Туравіч (1978).

Гэтыя беларускія аўтары звярнуліся ў сваёй творчасці да прыёмаў праблематызацыі мовы, да спробаў ператварыць літаратурны тэкст у рэальную, бачную і пачуццёвую рэч, даступную чалавечаму ўспрымання на ўзроўні імпірычным (праз асаблівую метрыку, арыгінальную акустычную арганізацыю, сістэму асанансаў і кансанансаў, візуальную структуру верша), і абстрактным (праз семантыку, прагматыку, метафору). Такім чынам, вершы падобнага тыпу адлюстроўваюць тэндэнцыю і да інтэлектуалізацыі, філасафічнасці, і да матываванасці выказвання. Мастацкія пошукі гэтых аўтараў, несумненна, імкнуцца да эстэтыкі авангардызму, нэаавангардызму і постмадэрнізму, да выхаду за межы такіх нормаў літаратурнай мовы, як тыповасць, распаўсюджанасць, устойлівасць, адпаведнасць узусу і магчымасцям сістэмы мовы, да пераадолення «узору». З гэтай нагоды расійскі філосаф В. А. Падарога піша: «для літаратуры ўзору на першым месцы застаецца крытэрыі рэалістычнасці, г.зн. падтрыманне ў чытача “моцнай” рэфэрэнцыйнай ілюзіі. Для літаратуры іншай, эксперыментуючай, вызначальную ролю набывае мімесіс унутры твора, ... які паказвае на тое, што літаратурны твор самадастатковы і не зводзіцца да дакладнасці вонкавага, нібыта рэальнага свету» [2, с. 11].

Часавая дыстанцыя, якая склалася на сённяшні дзень у адносінах да гістарычных рэалій савецкага часу, з’яўленне некалькіх пакаленняў маладых мастакоў слова, якія не маюць вопыту жыцця ў СССР, выклікі сучаснай светабудовы робяць магчымым вывучэнне мастацкага асэнсавання падзей 1917–1991 гадоў у творчасці сучасных беларускіх паэтаў. Трэба адзначыць агульную тэндэнцыю ў ацэнцы падзей гэтага гістарычнага перыяду як загадзя трагічнага, дэгуманізаванага, напоўненага бязбожнасцю і механізмамі адчужэння асобы.

Значную даследчую цікавасць ўяўляюць сабой тэксты айчынных аўтараў М. Мартысевіч, М. Анемпадыстава, Ярылы Пшанічнага створаныя на трасянцы як моўнай з’яве сучаснай Беларусі. Цікавыя прыклады інтэрферэнцыі рускай і беларускай моў сустракаюцца і ў эксперыментальных творах паслявоваў беларускіх музычных гуртоў «Крамбамбуля», «Ляпіс Трубецкой», «Разбітае Сэрца Пацана», тэкстах Лявона Вольскага.

Стварэнне тэкстаў на трасянцы ў дастатковай ступені можа разглядацца як своеасаблівае «адзіўленне», постмадэрнісцкі выхад у стыхію натуральнай мовы. Зняцце апазіцыі паміж «высокай» (літаратурная мова) і «нізкай» (народна-гутарковая мова), кадыфікаваным і некадыфікаваным лінгвістычным варыянтам адзначаецца ў творах Ярылы Пшанічнага, беларускага паэта, музыканта і лінгвакрэатара (сапраўднае імя аўтара – Уладзімір Банько (1973–2015)). Па словах Зм. Вішнёва, аўтара ўступнага артыкула да зборніка «Пішчавыя лішкі» (2011), тэксты Ярылы Пшанічнага – «спроба пакпіць з існай лінгвістычнай сітуацыі; аўтар жанглное не толькі палітычнымі, эканамічнымі мячамі, ён жанглное постсавецкай заскарузласцю, выкрываючы псеўдаінтэлігентнасць» [3, с. 3].

Звернемся да твораў аўтара. Вядомая дзіцячая навагодняя песенька «Маленькой елочке холодно зимой» стала ў пэўным сэнсе сімвалам святкавання савецкага Новага года, дзе за знешняй ідэалагічнай паказушнасцю хаваліся цалкам «дарослыя» грахі і грашкі. Ярыла Пшанічны у вершы «Рыхтуйцеся» у гульнявой, парадыйнай форме



інтэрпрэтуе галоўныя савецкія навагоднія «эмблемы», у тым ліку з дапамогай трасянкі пазбаўляючы іх арэолу прыстойнасці:

гэць сумота
гэць работа
скончыца нядзелька –
на кастрычніцкай паставяць
супер-пупер елку
добрая пушыстая
метраў трыццацьпяць
ты вярнулася з лесу
зноў да нас апяць

гэта радасць і вяселле
гоман песьні танцы
вакол п'яна будуць скочыць
дажэ інастранцы

Строфы верша дэманструюць кампазіцыйную асіметрыю паміж канонам, чаканым, і рэалізацыяй, яўленым. Чаканы малюнак святкавання Новага года, рамантычная атрыбутыка новых спадзяванняў моцна разыходзіцца з яўленай у тэксце Ярылы Пшанічнага рэальнасцю. Яго тэкст прайгравае хутчэй карнавальнае каляднае гулянне, дзе смехавая культура сутыкаецца з рацыянальнымі законамі савецкага «правільнага» свята. Падобныя зніжанаець, вульгарызаванаець, дэсакралізацыя надаюць тэксту авангардысцкую інтэнцыю разбурэння і абнаўлення. Трагічнаець жыцця, прапушчанаець скрозь прызму смехавога выкарыстання трасянкі паўстае ўжо жыццесцвярджалнай, хуліганска-зухаватай. Хмельны Дзед Мароз раздае праўдзівыя, хай і сцёбавыя, рэкамендацыі па выжыванні ў сучасным вар'яцкім свеце:

Вы пражылі не дарма
Гэты час са мною
Потым будзе яшчэ горш
Я ад вас не скрою

Не сумуйце вы аб гэтым
Дзеці-дзетвара
Потым гэту елачку
Парубім на дрэва

Трасянка ў гэтым тэксце як раз і становіцца адным са сродкаў вызвалення з «постсавецкай заскарузласці», а лёс ялінкі, пасечанай на дровы, гэта цалкам знаёмая эгіда авангардызму і постмадэрнізму, дзе эстэтыка нігілізму і дэсакралізацыі з'яўляецца дамінуючай, а заклікі скінуць з «карабля сучаснасці» – толькі дэкларацыя творчай свабоды.

Песня-гімн «El pueblo unido jamás será vencido» («Пока мы едины, мы непобедимы») на нейкім этапе ператварылася ў савецкую народную, стала сімвалам барацьбы за дэмакратыю спачатку ў Чылі, а затым і ва ўсім свеце. Ярыла Пшанічны стварае аднайменны верш у рытме гэтага гімна, абвяшчаючы іранічную вайну заморскім прысмакам і дэлікатэсам:

паўстань
кашанка з ліверкай
паўстань паўстань паўстань



бязлігасна бясконцюю
вайну распачынай

аўсяначка-матуля
і дзіруноў прыгаркі
паўстаньце як адзін
вы змагары змагаркі

Простая звыклая ежа ў вершы становіцца своеасаблівым брэндам, нацыянальнай ідэяй, здольнай аб'яднаць і салідарызаваць грамадства па правілах ваеннага камунізму, перажытка нядаўняга мінулага постсавецкіх краін. У вершы «El pueblo unido jamás será vencido» зроблена пародыя на яшчэ адно «агульнае месца» – традыцыйную мадэль паводзін. Аўтар дэманструе гатоўнасць лірычнага героя да бяздумнай агрэсіі, дзялення свету на сваіх і чужых, экстрэмісцкае імкненне прытрымлівацца лозунга «весь мир насилья мы разрушим». Можна казаць аб тым, што моўнае афармленне гэтага тэксту адпавядае тыпу асобы, умоўна названай «Homo soveticus», у некаторых аспектах мова такіх вершаў набліжаецца да соц-арту (выкарыстанне «ваеннай» мовы гаўкаючых каманд, эксплуатацыя спецыфічнай лексікі):

бей злыдняў супастатаў
гані з прылаўкаў вунь
хай ў крамах марсэльеза
гучыць пад посьвіст куль

Адзначым, што аналіз вобразаў савецкай гісторыі ў сучаснай эксперыментальнай беларускай паэзіі (на прыкладзе творчасці Ярылы Пшанічнага) дазваляе зрабіць вывады аб частотным выкарыстанні некадыфікаванай мовы (трасянкі) для стварэння тэкстаў падобнага ідэйна-тэматычнага поля. Зварот да трасянкі ў гэтым выпадку носіць характар моўнага экстрэмізму, хуліганства, абсмейвання і дэфармавання аўтарытэтаў і канонаў, дзёрзкага жарту, так званага «сцёбу» над паняццямі нарматыўнасці. Сцёб як асаблівы стыль зносін, як спецыфічная мова інтэлігенцкай і моладзевай «тусоўкі» паўстаў і развіўся яшчэ ў 1970–1980-я гг. Расійскі філолаг-літаратуразнаўца А. А. Агееў паказвае, што «глум і сцёб былі тады супрацьпастаўленыя афіцыйнаму палітыка-патэтычнаму жаргону, а заадно і ўсёй “вялікай рускай мове”, якая дазволіла сябе рэдукаваць да партыйнага “навамоўя”. Гэта была своеасаблівая культурная самаабарона, вельмі, зрэшты, глухая і не заўсёды ясна ўсведамленая “носьбітамі мовы”» [4, с. 22–23].

Акрамя таго, запатрабаванымі сродкамі пісьма ў паэта-эксперыментатара Ярылы Пшанічнага з'яўляюцца прыёмы з арсеналу камічнага – іранічна асэнсоўваюцца ідэалагічныя савецкія каноны, абсурдызуюцца гістарычная канкрэтнасць, гратэска загастраюцца вобразы, што прыводзіць да стварэння своеасаблівых тэкстаў-памфлетаў.

Літаратура

1. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
2. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. Москва : Культурная революция Логос : Logos-altera, 2006. Т. 1. : Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 9–16 с.
3. Пшанічны Я. Пішчавыя лішкі : вершы. Мінск : Галіяфы, 2011. 84 с.
4. Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / отв. ред. Е. Земская. Москва : Язык русской культуры, 1996. 473 с.



5. Фещенко В. Лабораторія логоса. Языкової експеримент в авангардном творчестве. Москва : Языки славянских культур, 2009. 198 с.

Сиротенко В. П.
к. філол. н., доцент
Донбаський державний педагогічний університет,
Максименко О. Л.
начальник ковальсько-термічного цеху
ВАТ «НВП Краматорський завод енергетичного машинобудування»

АЛЮЗІЙНА НАСНАЖЕНІСТЬ ОПОВІДАННЯ С. БОРЗЕНКА «ЦВІТ ПАПОРОТІ»

Загально відоме твердження, що література – це перевідтворена дійсність проявляється в різних аспектах, зокрема на рівні алюзійності, оскільки під ним розуміється «художньо-стилістичний прийом – натяк на загальновідомий історичний, літературний чи побутовий факт у розрахунку на обізнаність і кмітливість читача, який має витлумачити цей натяк» [11]. Проблема алюзійності художнього тексту на сьогодні доволі актуальна, оскільки в умовах панування комуністично-радянської ідеології митець не завжди мав можливість відкрито виявити свої світоглядні позиції. Згадаймо хоча б класичні приклади, коли після космічних гармоній «Сонячних кларнетів» П. Тичини та пейзажно-інтимних освідчень М. Рильського 20-х років ХХ сторіччя з'являються ідеологічно витримані «Партія веде» та «Знак терезів». Не торкаймося причин і обставин появи цих творів, як і чогось подібного у творчості багатьох письменників, починаючи від 30-х років, але фактом є те, що соцреалістична поетика стає домінуючою, хоча це не завжди відбиває істинні душевні поривання митця. Тож письменники удаються до різних зображувально-виражальних засобів, які дозволяють, зберігаючи зовнішню комуністично-ідеологічну пристойність, звернутися до «табуєваних» проблем, образів, ідей, демонструючи цим право митця на свободу творчості. Уважаємо, що це слід мати на увазі й стосовно поцінування оповідання Сергія Борзенка «Цвіт папороті».

Відносно постаті самого С. Борзенка, то можна сказати, що це «знайомий незнайомиць». Про нього є відомості в Інтернеті [3; 4], «Українській літературній енциклопедії» [5], але це переважно інформаційно-довідковий матеріал. Зважаючи, що життєвий шлях письменника у 30-х роках минулого століття пролягав через Краматорськ, наведемо цитату з книги авторитетного краєзнавця В. Бабкіна: «Писати почав у 1931 році в газеті «Вісті», потім – в «Соціалістичній Харківщині», «Комунарці». З 1933 по 1935 і з 1936 по 1937 роки працює завідуючим відділом культури газети «Краматорська правда»» [1, с. 173]. Отже, С. Борзенко народився у Харкові 20 червня 1909 року (помер у Москві 19 листопада 1972 року), у 16 років залишився сиротою, закінчив Харківський електротехнічний інститут. За участь у Керченсько-Ельтингейській десантній операції (1943) удостоєний звання Героя Радянського Союзу. З 1944 року – спеціальний кореспондент газети «Правда». Як письменник формувався у Харкові, де в 1933 році видав першу збірку оповідань «Народження комуніста». Усі ж інші публікації стосуються 1940–70-х років, однак ми не знайшли жодних ґрунтовних критичних статей стосовно аналізу газетно-художніх публікацій С. Борзенка. З огляду на обрану нами проблематику дослідження звертаємо увагу на такі факти: 1 – дитинство Сергія пройшло



в місті Нікополі (про це детальніше згодом), 2 – перша збірка оповідань була написана українською мовою.

Виокремлення цих моментів обумовлюється тим, що дозволяє дещо по-іншому поглянути на постать самого С. Борзенка. Хоча більшість творів вийшла російською мовою, але перша збірка молодого прозаїка написана українською мовою, та й оповідання «Цвіт папороті» (1936) – також (до речі, твір цілком випадково знайшов один із авторів цієї розвідки, опрацьовуючи журнал «Червоний шлях»), тож можна однозначно стверджувати, що письменник-початківець належав до україномовної когорти тогочасних майстрів художнього слова, що збагачує відомості про українську літературу першої половини 30-х років ХХ сторіччя.

Потребує коментаря і згадка про Нікополь (події у творі відбуваються саме в цьому місті в роки громадянської війни). Це поселення зі стародавньою історією й пов'язане перш за все із запорозьким козацтвом: у 30–50-х роках XVII сторіччя там розташовувалася Микитинська (Перша або Стара) Січ. Сучасну ж назву (з грецької «місто Микити») місто отримало в 1782 році, й населення його переважно складалося із запорозьких козаків, які переселилися туди після зруйнування Нової Січі [див.: 7]. Отже, атмосфера міста була насичена духом козацтва, духом вольності, духом героїства й нескореності. А те, що позитивними персонажами в оповіданні представлені тільки більшовики, ми пояснюємо загальною ідеологічною вимогою, яка особливо утвердилася в радянському суспільстві з початку 1930-х років. Сьогодні можна говорити про дещо інший воєнно-політичний розклад у Нікополі часів громадянської війни. У місті побували і більшовики, і війська гетьмана Скоропадського, Нестора Махна, Денікіна, Врангеля, залишивши по собі «гірку славу», що й викликало відповідну реакцію мешканців: «Дії більшовиків, особливо мобілізація до Червоної армії, збурили масовий протест нікопольців. 8 червня 1919 р., на Трійцю, в Нікополі спалахнуло потужне народне повстання. Опанувавши Лапинку, повстанці захопили пошту, телеграф, приміщення ревкому і вбили його керівників: С. П. Ковальова (Остроухова), М. Н. Куксіна, В. Г. Антипова, М. З. Калашникова та інших ... 18 жовтня 1920 р. більшовики остаточно взяли під контроль Нікополь. На вимогу М. Фрунзе та С. Будьонного до міста з ворожим і недовірливим населенням прибув агітпоїзд «Жовтнева революція» із «всеросійським старостою» М. І. Калініним. ... Боротьба більшовиків з українським повстанством на Нікопольщині тривала і після розгрому врангелівців у листопаді 1920 р., з чим радянська ідеологія пов'язувала закінчення «громадянської війни»» [9, с. 75–78]. Героїзації образу більшовика можна знайти й суто психологічне пояснення, адже повісткування ведеться від імені 12-річного хлопчика. А це час, коли все сприймається в ідеалізовано-романтичному світлі, у бажанні мати ідеал для наслідування й самому здійснювати подвиги. Не випадково полинові зарості в уяві розповідача перетворюються на прерії, а корови «на бізонів, а ми на індіців, які виконують «криваву помсту»» [2, с. 72].

Отже, за обов'язковою для радянської літератури соцреалістичною образно-ідейною запоною відчувається значно глибший за своїм духовним опертям пласт, оснований на історико-культурологічних підвалинах українського народу, зокрема козацтва, як його вагомому суспільно-соціальному складнику. І підтвердження цьому знаходимо на рівні різноманітних змістово-художніх компонентів оповідання.

Звернімося хоча б до пейзажних описів. У цілому текст не багатий на пленерні фрагменти, але експозиційний малюнок, в якому згадуються «далекі плавні, що ніби вирізані з міді» [2, с. 71] не може не викликати алюзійних спогадів про характерне для



Запорозької Січі розташування. Прихований натяк на морально-духовні цінності запорозького козака вбачаємо й у характеристиці, даній хлопчиком ворогам, що окупували Нікополь: «... я дивився на волохаті зацьковані срібними черепами кавказькі бурки конвоїрів, блідолицих юнаків. Як ми їх ненавиділи! Вони не вмiли нічого робити, тільки вбивати людей. Навіть ми – діти – в кожному з них бачили тільки ката» [2, с. 71]. Це дитяче зізнання містить у собі надзвичайно вагомий ідейний підтекст. Вояки в кавказьких бурках зі срібними черепами – це символи смерті (уміють «тільки вбивати»), а тепер пригадаємо найпопулярнішу серед українців картину із зображенням запорозького козака – козак Мамай, який завжди тримає бандуру, тішить присутніх своїм співучим мистецтвом, хоча на задньому плані присутні й бойовий кінь, і зброя. Тож наголосимо, що в народній уяві козак Мамай уособлює найсуттєвіші ментальні риси українців: «Може видатися дивним, що народного героя, козака-воїна, зображували не в запеклій сутичці з ворогом, а в мить перепочинку, таким собі умиротвореним і замріяним. Утім, видається, що саме в цьому зовнішньому спокої і криються глибокі душевні переживання козака, його внутрішня духовна міць» [6]. Тож не важко зробити висновок, що в людині зі зброєю дитина хоче бачити не загрозу власному життю, а заступника, рятівника.

Окремого аналізу потребує назва твору. Хоча оповідання й озаглавлене «Цвіт папороті», однак ця квітка згадується лише один раз у кінці, коли в місто увірвалося кілька вершників, «обсипаних папоротниковим цвітом червоних зірок» [2, с. 75]. Безумовно, це заідеологізований символ, хоча в його основі проглядається прадавнє народне уявлення, що квітка папороті (Перунів колір) «символізує сонячне світло, його енергію і силу» [8]. Значно ж більшої змістово-виражальної ваги має образ іншої рослини – полину. Полин (євшан) – це також древній язичницький символ, з яким пов'язувалися і печаль, гірка доля, та водночас оберіг від усілякої нечисті, пам'ять про рідну землю, свою батьківщину [10]. У творі це вияв нескореності, незламності, прагнення залишити по собі згадку в дитячих душах, усвідомлення вкоріненості в рідну землю, чого не може позбавити людину ніхто. А ще він набуває містичної сили: заарештований Аляб'їн не лише зірвав гілочку полину, вдихнув його гірконого запаху, виявивши повну зневагу до своїх ворогів, а й цим, напевне, врятував собі життя, бо полин, перемішаний із свіжовиритою могильною землею, став для героя оберегом: «Другий безладний залп звалив Аляб'їна на коліна. Але він відразу ж підвівся. Вхопивши в жменю щойно скопаної землі, він вдихнув на всі легені її запашний дух» [2, с. 75].

Вияв укорінених народних традицій та вірувань убачаємо ще в одному епізоді, коли розповідач повідомляє про одну дещо кумедну великодню пригоду – одразу по закінченню читання дванадцятого апостола діти пішли на перехрестя бити ломакою диявола [2, с. 74]. Нічого з цього путнього не вийшло, та річ не в тім. Пам'ятаючи, наскільки радянська пропаганда вороже ставилася до всього релігійного (а тут великодні свята!), варто лише віддати належне сміливості молодого письменника, ідеологічній незаангажованості: його герої відвідують церкву, вшановують народні традиції, що врешті-решт і надає їм відваги й рішучості в необхідний момент.

Безумовно, за одним твором важко судити про творчість письменника в цілому. Та це повинно послужити сигналом, що спадок С. Борзенка потребує ретельного й уважного культурологічного та літературознавчого дослідження.

Література

1. Бабкин В. 100 самых известных имен Краматорска. Краматорск : Тираж-51, 2008. С. 173.



2. Борзенко С. Цвіт папороті : оповідання. *Червоний шлях*. 1936. № 1. С. 71–75.
3. Борзенко Сергій Олександрович. URL: <https://cutt.ly/sgA8kqF>
4. Борзенко Сергій Олександрович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
5. Борзенко Сергій Олександрович. *Українська Літературна Енциклопедія* : в 5 т. / редкол. : І. Дзевєрін та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М.П. Бажана, 1988. Т. 1. С. 219.
6. «Козак-Мамай» як етносимвол українців. URL: <https://honchar.org.ua/p/odkrovennya-kozaka-mamaya/>
7. Нікополь. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
8. Оберіг Квітка папороті (Перунів колір): слов'янський символ, значення. URL: <https://svoimirukami.in.ua/oberig-kvitka-paporoti-peruniv-kolir-slov-yanskij-simvol-znachenya.html>
9. Пам'ятки історії та культури міста Нікополь (За матеріалами «Зводу пам'яток історії та культури України») / упоряд. Л. Голубчик, О. Колесник, Т. Царенко. Дніпропетровськ : Журфонд, 2018. С. 75–78.
10. Полин. URL: <https://www.google.com/search?q>
11. Що таке алюзія? Чи використовує цей стилістичний прийом І. Котляревський в «Енеїді»? URL: <https://cutt.ly/egA8EYT>

Сірінюк-Долгарьова К. Г.
к. н. соц. ком.
Стеценко Л. Г.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИЯВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ Й ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ПУБЛІЦИСТИЦІ

Питання самоідентифікації, самовизначення, розуміння власного я, свого життєвого шляху (варто згадати класичне латинське «Quo vadis?» / «Куди йдемо?») – це ті питання, які традиційно хвилюють людину як соціального індивіда. Особливо це стосується тих суспільств, що перебувають у стані переходу з одного соціально-політичного ладу в інший. До таких транзитивних суспільств належить Україна, яка від періоду краху радянської держави і відновлення незалежності досі шукає відповіді на національно-екзистенційні питання. Історик Г. Вонсович так пише про це: «У світі після «холодної війни» ідеологічні, політичні чи економічні відмінності між людьми втратили свою першочергову важливість. Їх місце зайняли культурні відмінності. Народи і нації намагаються знайти відповідь на найпростіше питання, що може постати перед людиною: “Хто ми такі?”» [2, с. 40].

Американський учений-політолог С. Гантінгтон писав: «Політика використовується людьми не лише для просування власних інтересів, а й для визначення своєї ідентичності. Ми знаємо, ким ми є, лише після того, як дізнаємось, ким ми не є, і часто лише тоді, коли знаємо, проти кого ми. Головними дійовими особами світової політики залишаються національні держави» [3, с. 13]. Безперечно, локомотивами таких пошуків-роздумів є культурні, громадські, політичні діячі, інтелектуали, письменники-публіцисти, які осмислюючи ключові поняття, явища, ситуації, намагаються стати для співвітчизників дороговказами, орієнтирами в процесі побудови власної державності.



Розглянемо теоретико-методологічний аспект понять «національна ідентичність», «ментальність», «етнічна особистість», «екзистенційність», що відображені в працях таких соціологів, культурологів, мовознавців, як Л. Марчук, В. Маслова, П. Мірошніченко, Л. Нагорна та інші.

Питання національної ідентичності не має однозначного трактування, адже зумовлене різними підходами до визначення самих понять «нація» та «національне». Це призводить до різних результатів при вивченні національної ідентичності. З одного боку, акцент робиться на етнокультурний складник, а з іншого – на національно-громадянський та політичний. Звідси можна простежити і вживання різної термінології, як-от поняття «етнічна ідентичність», «національна ідентичність», «громадянська ідентичність», що помилково розуміються як тотожні [1, с. 134].

Так, Л. Марчук вважає: «Ментальна ідентичність є настільки комплементарним людській свідомості феноменом, нібито культурним покровом її особистості, або світоглядним вбранням, що її важко раціонально регулювати або приховувати, адже між ментальністю та індивідуальністю людини фактично можна поставити знак тотожності. ... Етнічна ідентичність людиною спадкується, а національна набувається, при цьому етнічна ідентичність стійкіша до змін, ніж національна, але теж може стати предметом вільного вибору. Найстійкішою ж є ментальна ідентичність. Водночас, під впливом довготривалих історичних подій, індивідуальні та колективні ідентичності можуть зазнавати певних трансформацій. Національна ментальність є структурою, що складається історично. Україна як історична нація (не в контексті «політичної нації»), має специфічну, притаманну саме їй ментальну структуру. Означена ментальна структура є віддзеркаленням складного взаємопроникнення та щільного взаємозв'язку суспільних явищ, що описуються такими термінами соціальних наук, як національна (етнічна) психологія, національна вдача, національний характер, народна пам'ять, національні архетипи, національна мрія, національна ідея, самоврядні потенції української ментальності, соціопсихічні складники українського національного характеру, етнічні «первені» [6, с. 85].

Дослідник П. Мірошніченко, говорячи про поняття «національна іманентність» (від лат. «властивий, притаманний чомусь»), зазначає: «Широта застосування поняття «національна іманентність» у суспільствознавчих галузях наприкінці ХХ та на початку ХХІ ст. пов'язана з новим сплеском наукового інтересу до сутності понять «нація», «етнос», а також моделей розбудови нових держав як національних в етнічному чи політичному сенсі. Неабияка кількість соціологічних і політологічних теорій до розуміння поняття «нація», помножена на часто-густо ідеологічно-маніпулятивний спосіб їх інтерпретації, позначається на рівні довіри до понять «національна своєрідність», «національна самобутність», «національна ідентичність», «національний характер», «менталітет» як органічних складників терміносистем сучасних суспільствознавчих дисциплін. ... Як методологічний інструмент, «національна іманентність» уможливило аналіз специфіки світогляду певного народу, його менталітету, національного характеру, що репрезентується в літературному творі на ідейно-тематичному, мовностилістичному, власне поетикальному рівнях» [7, с. 76]. П. Мірошніченко наголошує, що, на відміну від етносу, нація – явище надзвичайно динамічне, на формування якого впливають, передусім, суспільно-політичні та соціально-економічні процеси в конкретно-історичний проміжок часу [дв.: 8].

Л. Нагорна вважає, що «якщо етнічна ідентичність ґрунтується на певній системі об'єктивних ідентитетів – расових, культурних, психологічних, то конститутивною



основою національної ідентичності виступають ознаки, значно менш «відчутні на дотик» – свідомість, політична воля, громадянство» [9, с. 33].

Національна самосвідомість, на думку П. Гнатенка, «включає в себе уявлення та знання про свою національну спільноту, її історичне минуле та теперішнє, матеріальну й духовну культуру та мову. Це усвідомлення на рівні індивідуальної та суспільної свідомості місця й ролі своєї національної спільноти серед інших спільнот, своєї національної культури в світовому історичному процесі» [4, с. 177]. Національні почуття та самосвідомість формують національний характер, який є однією з постійних ознак, за котрою можна відрізнити одну націю від іншої в XXI столітті. Основні канали прояву національного характеру лишаються незмінними з кінці XVIII століття, періоду формування більшості модерних націй, – культура, традиції, звичаї та, власне, мова [див.: 4, с. 204].

На думку П. Мірошніченка, «для розуміння феномену українства як модерної нації, а також специфіки його розвитку в постмодерний період, неабияке значення мають українськомовні тексти як провідні канали національної ідентичності» [7, с. 76].

Історик Я. Грицак вважає, що українська ідентичність є дискурсивною, тобто твориться текстами – здебільшого не державними законами чи розпорядженнями, а творами літераторів, істориків та митців. Розмірковуючи над відмінностями України й інших західноєвропейських держав, учений зауважує: «в українському випадку мистецькі тексти відіграли вагомішу роль, аніж тексти державні чи політичні. Не тому, що українські тексти були кращі чи сильніші. До 1991 року українці практично не мали досвіду власної національної держави, зокрема армії та школи, найефективніших інструментів масової націоналізації посполитого населення, передусім селянства. ... У творенні національної ідентичності на сході Європи взагалі й України зокрема митці відіграли надзвичайно велику роль» [5].

Н. Шумило в свою чергу відзначає, що літературно-мистецькі твори, знакові для суспільства тексти є виразниками національно-іманентного змісту. На її думку, «тут постає зачароване коло: історики мистецтва шукають джерел національної своєрідності того чи того народу в його психології та в специфічному «національному характері», а психологи та соціологи роблять висновки про «національний характер», ґрунтуючись на творах мистецтва» [11, с. 12].

На погляд Д. Сладкого, Україні сьогодні бракує єдиного проекту національної ідентичності, що сприяє «розвитку комплексу негативних для української держави явищ, а саме регіоналізму, міжрегіонального, мовного, міжконфесійного, міжетнічного, політичного протистояння, ксенофобії та сепаратизму» [10, с. 114].

Отже, розглянувши теоретичні погляди вчених на прояви національної ідентичності й екзистенціалізму в публіцистиці, зауважимо, що питання залишається напрочуд актуальним і перспективним у часи модерних суспільних трансформацій, оскільки саме публіцистична думка продукує смисли і підтримує цінності утвердження української державності.

Література

1. Виговська Н., Любченко Ю., Мірошніченко П., Носко А., Островська Н., Сіріньок-Долгарьова К. Концептосфера українського інтернет-сегменту. *Медіакультура в контексті міждисциплінарних досліджень* : монографія / за загал. наук. ред. В. Березенко, М. Лепського, О. Семенець ; відп. ред. К. Сіріньок-Долгарьова. Запоріжжя : Кераміст, 2017. С. 128–162.



2. Вонсович Г. Мова як чинник національної ідентичності: політологічний аспект. *Формування національно-культурної ідентичності особистості у викликах часу* : зб. матеріалів Всеукраїнського круглого столу (до 100-річчя від заснування Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка) / редкол.: С. Копилов, І. Бех та ін. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. С. 39–42.
3. Гантінгтон С. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / пер. з англ. Н. Климчук. Львів : Кальварія, 2006. 474 с.
4. Гнатенко П. Национальная психология. Днепропетровск : ДГУ, 2000. 213 с.
5. Грицак Я. Українська ідентичність *Критика*. 2016. Червень. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/ukrayinska-identychnist#page>.
6. Марчук Л. Мовна особистість у світлі ментальної ідентичності. *Формування національно-культурної ідентичності особистості у викликах часу* : зб. матеріалів Всеукраїнського круглого столу (до 100-річчя від заснування Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка) / редкол.: С. Копилов, І. Бех та ін. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. С. 85–86.
7. Мірошніченко П. Національно-іманентні властивості звукового образу українського радіомовлення: аудиторне сприйняття. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ : Інститут журналістики, 2016. Том 4 (65). Жовтень–Грудень. С. 74–80.
8. Мірошніченко П. Музика в радіоефірі як чинник формування національної ідентичності. *Current Issues of Mass Communication*. 2016. № 20. Р. 37–48. URL: <https://doi.org/10.17721/2312-5160.2016.20.37-48>.
9. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2011. 272 с.
10. Сладкий Д. Національна ідентичність як фактор національної та міжнародної безпеки. *Політичний менеджмент*. 2008. № 2. С. 110–119. URL: http://www.ipiend.gov.ua/uploads/pm/pm_29/sladkyi_natsionalna.pdf.
11. Шуило Н. Під знаком національної самобутності. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

Слижук О. А.
к. пед. н., доцент
Запорізький національний університет

МОТИВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ПІДЛІТКІВ

Історико-пригодницька проза посідає одну з провідних позицій у масиві сучасної української літератури для підлітків. Це зумовлено, перш за все, зростанням інтересу молодого покоління до маловідомих сторінок національної історії та зверненням письменників до їх художньої інтерпретації. Водночас є лише поодинокі дослідження творів на історичну тематику, написаних для дітей та юнацтва, хоч історична тема в «дорослій» літературі розглянута достатньо повно. Їй присвячені ґрунтовні праці



С. Андрусів, Є. Барана, М. Богданової, Н. Горбач, А. Гуляка, М. Ільницького, О. Проценко, О. Пухонської, В. Разживіна, Л. Ромашенко, В. Шевченка та інших. Художня проза про історичні події для дітей та юнацтва є предметом зацікавлень М. Васильєвої, Т. Качак, В. Кизилової, Л. Овдійчук та інших. Малодослідженою залишається проблема відображення національної ідентичності у творах сучасних українських письменників для підліткового читання, одним з основних складників якої є національна пам'ять.

Мета статті – виявити й проаналізувати мотив національної пам'яті в сучасних українських історико-пригодницьких творах для підліткового читання та визначити його значення для формування національної ідентичності молодого покоління українців.

О. Любовець, услід за іншими соціологами, істориками, психологами, подає таке визначення: «Під "національною пам'яттю" розуміється своєрідний феномен суспільної свідомості, селективно збережена нацією сукупність знань, уявлень та ціннісних оцінок тих подій минулого, які справили вирішальний вплив на її становлення, самоідентифікацію, державотворчі та цивілізаційні досягнення, та консенсусно сприймаються у суспільстві як найбільш значущі для його самозбереження, консолідованого існування та конструктивного розвитку у майбутньому» [4, с. 117]. Усі ці складники національної пам'яті можуть відрізнятися в різні часові періоди розвитку нації й можуть бути розшифровані найбільш адекватно через взаємодію із сучасністю, зокрема й в актуальному розвитку національної літератури, коли пам'ять перебуває в наративній або, за висловом П. Рікера, декларативній фазі. Цей французький філософ ХХ століття зазначає: «У своїй декларативній фазі пам'ять вступає в сферу мови: вимовлений, висловлений спогад вже є своєрідним дискурсом, який суб'єкт адресує собі самому. До того ж вимовляння цього дискурсу здійснюється в межах буденної мови, найчастіше рідної, про яку слід говорити, що вона є мовою інших» [6, с. 180]. Якщо такий спогад породжує у інших учасників спільноти подібні собі, якщо вони для них важливі у актуальний період, саме «тут і тепер», виступають чинниками що об'єднують покоління, ці спогади і є основою національної пам'яті для сучасників. На думку П. Рікера, «світи попередників і послідовників розгортаються у двох напрямках – минулого й майбутнього, пам'яті й очікування, у цих чудових властивостях спільного буття, що піддаються розшифруванню перш за все у феномені сучасності» [6, с. 183].

Найбільш надійною й водночас сталою формою фіксації національної пам'яті є писемна – в історичних та літературних джерелах. Актуальними є ті її масиви, які спільні для більшості сучасників одного покоління й дозволяють зберегти й передати її нащадкам. У літературних творах національна пам'ять може трансформуватися через індивідуальний досвід та спогади автора, але все ж передається через упізнавані для більшості мотиви, в основі яких – ідеї збереження духовних цінностей нації. Вони можуть розкриватися через систему образів та часопростір. Спробуємо виокремити й проаналізувати їх на прикладах сучасної української історико-пригодницької прози для підлітків, де вони проглядаються найбільш виразно, бо розгортаються, як правило, через вчинки героїчних персонажів, що є найбільш привабливим для читачів-підлітків, які часто шукають в літературних творах приклади для наслідування.

М. Лановик, розглядаючи національну пам'ять як форманту літературного простору, зазначає: «літературознавча теорія використовує психоаналітичний термін "слід пам'яті", яким окреслюються феномени запам'ятовування та відновлення. Як і в індивідуальній психіці, сліди колективної пам'яті стираються, знищуються, самовідновлюються, перетинаються між собою. Перед нацією (культурою чи будь-якою мистецькою системою) постає питання про вибір шляху з багатьох можливих на тлі



безлічі залишених та зниклих слідів» [3, с. 176]. Саме за такими «слідами» й можемо відновити у тому чи тому літературному творі мотиви національної пам'яті.

Як вважає М. Васильєва, «жанрова палітра художньої творчості для дітей на історичну тему досить різноманітна – оповідання, повісті, поеми пригодницького, історико-біографічного, автобіографічного, пригодницького, детективного, фантастичного спрямування. Кожен із творів – унікальна авторська лабораторія з оригінальними жанрово-стильовими прийомами, що увиразнюють специфіку літературного явища» [1, с. 32]. Дослідниця виділяє найбільш відомі сучасні українські історико-пригодницькі твори для юних читачів: тетралогія В. Рутківського «Джури козака Швайки», його роман «Сині Води» та пригодницько-фантастична повість «Сторожова застава»; повісті А. Бачинського «Неймовірні пригоди Остапа і Даринки», «Канікули Остапа і Даринки»; пригодницько-біографічні повісті О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу», «Галуна Лалуна або Іван Сила на острові Щастя», «Пригоди тричі славного розбійника Пинті», «Розбійник Пинтя у Заклятому місті»; повісті «Таємниця козацької шаблі» Зірки Мензатюк; «Таємниця козацького скарбу», «Таємниця зміїної голови», «Таємниця підводного човна» А. Кокотюхи [див.: 1]. Досить значний перелік не вичерпує всього їх розмаїття, бо лише останніми роками з'явилися на книжкових полицях й одразу привернули увагу критиків історико-пригодницькі твори для юних читачів – «Потерчата» В. Рутківського, «Дике літо в Криму» Зірки Мензатюк, «Самійло» Я. Яріша, «Сірка на порох» І. Андрусика, «Бісова душа, або Заклятий скарб» В. Арєнєва, «Історія запорозьких козаків для веселих дітлахів» О. Виженка тощо.

У всіх цих творах мотиви національної пам'яті виявляються на рівні персонажів, хронотопу, трансформуються через розповіді очевидців, історичні факти й знахідки та колорит історичних епох. У історико-пригодницьких творах для підлітків змальовуються різні періоди національної історії, незалежно від того, наскільки повно вони описані в історичних джерелах. Це дає змогу привернути увагу молодого покоління до маловідомих історичних подій та осіб, відновити історичну минувшину й подолати травматичні наслідки тоталітарного впливу радянської системи. Як зазначає О. Пухонська: «Коли йдеться про специфіку пам'яті у посттоталітарний період, особливо у випадку культур, що зазнали колоніальної експансії, то маємо передусім на увазі пам'ять травматичну, яка спричинила радикальний злам свідомості як окремого індивіда, етнічної групи, так і цілого суспільства. Травматичний досвід деформує, а то й руйнує звичний порядок життя, винятково впливає на людину, сприйняття та прийняття нею навколишнього світу, її ідентичність, змінює структуру пам'яті про минуле та впливає не майбутнє» [5, с. 107].

Наприклад, у своїх історико-пригодницьких творах В. Рутківський осмислює маловідомі дати української історії, забуття яких залишало місце для маніпулювання національною пам'яттю: битву на Синіх Водах 1362 року, яка задовго до Куликовської битви підірвала могутність Золотої Орди; історичні відомості про життєвий шлях Іллі Муромця, прах якого покоїться в Києво-Печерській лаврі тощо.

Довгий час у «совєцький» період відбувався процес маніпулювання національною пам'яттю, витіснення її іншими формами колективної пам'яті задля стирання самоідентичності націй, що входили у склад СРСР. На протигагу цьому нині є актуальним процес відновлення «слідів» пам'яті про події, які були визначальними у формуванні української державності. Підтримуємо думку М. Васильєвої про те, що «художнє осмислення історичних реалій репрезентовано в історико-реалістичних повістях Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію» (2014), Олени Захарченко «Хутір»



(2015). У творах розкрито тему життя дітей у часи радянського тоталітарного режиму, роки розпаду СРСР» [1, с. 31]. Пригодницькі елементи на фоні недавньої історії ХХ століття наявні і в цих творах, і в повісті С. Процюка «Варвари». До подій Другої світової війни та її наслідків для покоління «дітей війни» звертається у своєму творі «Потерчата» В. Рутківський.

По-новому постає в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва питання взаємодії між націями, які проживають спільно на українських землях. Цей мотив оприявнюється в повістях І. Андрусяка «Сірка на порох», Зірки Мензатюк «Дике літо в Криму» тощо. Однією із сюжетних ліній історико-пригодницької повісті І. Андрусяка «Сірка на порох» є дружба дівчинки-сироти Сірки, яку виховував побратим її батька – дяк Іван Безсмертний, та єврейського хлопчика Яшка. Реалії історії кримських татар проглядаються у пригодах Наталочки Руснак, головної героїні повісті Зірки Мензатюк «Дике літо в Криму», та її дружніх взаємин під час відпочинку в Криму з татарськими дітьми Асією й Абдюлем. Діти розгадують таємницю татарського пояса – сімейної реліквії, а юні читачі дізнаються про трагічні події переселення кримських татар та про їхні звичаї й побут.

Героїчно-романтичний дух козацтва постає через змалювання конкретних образів козаків, не лише оборонців рідної землі, але й наділених надзвичайними здібностями характерників, що є притаманним саме сучасній українській літературі. Козацька тема в українських історико-пригодницьких творах для дітей та юнацтва є традиційною. Героїчні подвиги козаків та героїчні вчинки дітей-патріотів рідної землі, які приходять їм на допомогу, оспівані у фольклорі та українській літературі ХІХ–ХХ століть. Наприклад, повість Марка Вовчка «Маруся», рекомендована для шкільних бібліотек Франції ще у ХІХ столітті. Оповідь про добу Руїни, коли не стихали в Україні військові дії, зумовлені внутрішніми міжусобицями та зовнішніми впливами Московії й Речі Посполитої, набігами кочових ординців, ведеться крізь призму щирого й емоційного дитячого погляду. Повість доступна для сприйняття школярів, в її основі – героїчні пригоди української дівчинки Марусі, її відданість рідній землі, надзвичайна сміливість. Виразним у повісті є й виховний потенціал – патріотизм, здатність на подвиг заради припинення страждань і загибелі людей на рідній землі, який є вічною й незаперечною суттю справжнього людського існування. Актуальними є можливості інтерпретації цього твору в контексті сучасних збройних конфліктів, які не стихають на теренах України. Вони осучаснюють її, підкреслюють актуальні для всіх часів проблеми.

Образи патріотів-підлітків у творах сучасної української літератури, які живуть і діють у часи козащини, поєднують риси традиційні й новаторські. Постає ціла галерея таких героїв: Грицько і Санько («Джури козака Швайки» В. Рутківського зростають і виховуються у козацьких традиціях, а пізніше беруть участь у багатьох козацьких баталіях, Санько, наділений від народження особливим даром, стає характерником; сирота Самійло з однойменної повісті Ярослава Яріша кидається виручати з турецької неволі сестричку Яринку й переборює на своєму шляху всі перешкоди, і реальні, і фантастичні (боротьба з міфічним Грифоном); Миколка з історичної повісті-фантазії В. Аренева «Бісова душа, або Заклятий скарб», що бачить дива, котрі творить його знайомий козак-характерник Андрій Ярчук, Влас Зерно («Історія запорозьких козаків для веселих дітлахів» О. Виженка), який разом із старими запорожцями подорожує місцями козацької слави, та інші. Традиційним є звернення до фольклорних джерел, подолання перешкод на шляху до слави, змалювання подвигів та сили духу юних героїв. Новаторським є увіраження вчинків персонажів-підлітків через взаємини з дорослими,



фантастичні деталі, розмитість жанрово-видових ознак, поєднання реалістичного й фантастичного, іноді й казкового, у змалюванні часопростору, у якому відбуваються основні події творів. Погоджуємось із думкою В. Кизиловой, що «розробка традиційної для літератури для дітей та юнацтва історичної теми в новітні часи відбувається із застосуванням нових потенційних можливостей наративу, супроводжується зміною сюжетно-образного матеріалу художньої творчості» [2, с. 213].

Постають у сучасних творах українських письменників для дітей та юнацтва і «місця пам'яті» як складники національної історії: Берестечко, Дубно, Тараканівський форт, Олеський замок, Кам'янець-Подільська та Хотинська фортеці, Козацькі могили («Таємниця козацької шаблі» Зірки Мензатюк), Дике Поле («Самійло» Я. Яріша), Січова гора, Безп'ята балка, місто Катеринослав, річка Самара, хутір Веселий, Велика Могила, села Спаське, Чаплі, Старий Кодак, Самарський монастир, Сторчакова могила, Дніпрові пороги, острів Хортиця («Історія запорозьких козаків для веселих дітлахів» О. Виженка), Межигірський монастир як козацька святиня згадується у багатьох творах, містечко Березань неподалік Переяслава («Сірка на порох» І. Андрусика), півострів Крим («Дике літо в Криму» Зірки Мензатюк) тощо.

Отже, звернення в сучасних українських творах для підлітків до священних для національної пам'яті українців мотивів сприяє наративізації й передаванню молодому поколінню ціннісних поведінкових орієнтирів, збереженню традицій й формуванню правдивої картини історії.

Література

1. Васильєва М. Історичний факт і подія в українській літературі для дітей та юнацтва : від давнини до сучасності. *International Academy Journal Web of Scholar*. Warsaw: RS Global Sp. z O.O., 2019. September. № 9 (39), Vol. 2. С. 25–32.
2. Кизилова В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія. Луганськ : Видавництво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 400 с.
3. Лановик М. Національна пам'ять як форманта літературного простору. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Літературознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 32. С. 173–177.
4. Любовець О. Національна пам'ять в Україні: регіональний аспект. *Національна та історична пам'ять* : щоквартальний зб. наук. пр. Київ : ДП «НВЦ «Пріоритети»», 2013. Вип. 6. С. 117–125.
5. Пухонська О. Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : з. наук. пр. Філологічні науки. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. № 7. С. 107–111.
6. Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.



Смирнов О. В.
студент магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: к. філол. н., доц. Ніколаєнко В. М.

ДИСКУРС ПЕСИМІЗМУ В УРБАНІСТИЧНОМУ ТОПОСІ ЛІРИКИ М. БРАЦИЛО

Творчість М. Брацило позначена самотніми відголосками тематики «ad fontes» (до джерел), що виявляється в наскрізному метамотиві оспівування малої Батьківщини – Запоріжжя. Через це доробок поетеси найчастіше пов'язують із запорізьким степом та історичними подіями на його тлі, хоча насправді лірика авторки тематично набагато різноманітніша. Окрім степоцентризму, вона включає в себе розкішну мариністику, вдумливу суб'єктивістику, ніжну й мінливу інтимність тощо.

Одним із важливих тематичних векторів поезії М. Брацило є вірші урбаністичного спрямування, адже, попри тісну конекцію зі степовою природою, М. Брацило була уродженкою індустріального Запоріжжя, із яким пов'язані її ключові зупинки на шляху самовідкриття.

Темою роботи є вивчення світоглядно-філософського базису урбаністичної лірики М. Брацило. Об'єкт дослідження – вірші мисткині зі збірки «Я зроду тут живу...» [1], а предмет – змістовий шар і вербалізаційно-візуалізаційний інструментарій творів. Доробок авторки вивчали В. Жилінський, А. Клименко, А. Рекубрацький, С. Стрілець, Ю. Тонеева та інші, але тема урбаністики у творчості М. Брацило ще не фігурувала в студіях учених, чим зумовлена наукова новизна статті. Мета дослідження – проаналізувати специфіку творення міського топосу в ліриці мисткині та з'ясувати особливості функціонування текстового «Я» в ньому.

В основі урбаністичного простору поетеси покладено руссоїстську ідею «природної людини», не зіпсованої суспільством, котре пригнічує вроджене прагнення особистості творити добро. Звідси витікає різке протиставлення в очах ліричної героїні села як осередку чистого стану природи, «не переламаної конфліктами заздрощів і пристрасті» [5, с. 99], і міста як колиски сп'янілої від надмірностей цивілізації, що нівечить благородну сутність людини.

Тому Запоріжжя асоціюється в текстового «Я» з домом невтішної реальності, позбавленим сімейного тепла. Коректніше було б навіть описати його за допомогою концепції помешкання, адже всі щемкі родинні миттєвості (а за словами Г. Черкаської, «тато й мама жили, щоб перелити найкраще в Маринку» [1, с. 189]) винесені за урбаністичний кордон. Місто ж концентрує в собі основні риси філософії песимізму.

На протигагу «степовій» ліриці, де пейзаж є скоріше ментальним простором, зітканим зі спогадів і фантазії, в урбаністичних текстах М. Брацило локус Запоріжжя постає винятково матеріальним. Творче его чинить у ньому справжні (не згадані чи нафантазовані) дії. А відтак, за А. Шопенгауером, приречене на страждання: «будучи ... учасниками життя, ми стаємо мучениками» [3, с. 191], заручниками власної волі, яку суспільство прагне зламати, і єдиним способом уникнути цього є бездіяльність, абстрагування від дійсності, чого собі ніяк не дозволить лірична героїня, бо вона – поетеса – виконує надважливу соціальну роль і не може стати відлюдницею. Як результат, запорізька домівка видається їй понурою антитезою степу, територією страждання. Але не тому, що місто погане, а через те, що погано в місті: така природа



затиснутого в соціальні лещата онтологічного «Я».

Творче его сприймає індустріальний мегаполіс, як шопенгауерівський світ-арену, усіяну розпеченим вугіллям, і, послідовно обстоюючи руссоїстську позицію, не вірить у соціальний прогрес на благо людини. Так, опис міського помешкання у віршах подається у гнітючих, ніби антонічівських, тонах із грізною метафорикою та сконденсованою образністю: «Рипіння стікає / По стовпах іржею і брудом / Видихають залізні груди / Пил і порох намиті віками», «Під залізні кроки прогресу ... поволі **марніє Всесвіт**» [1, с. 85]. Або: «Я зовсім не винна, що **ви / Не так живете**, хоча кращого варті» [1, с. 83].

Колорит запорізького локусу похмурий і важкий. Провідний настрої чи не всіх текстів – розчарування і фрустрація. Часопросторові координати задані здебільшого зимовим вечором або ніччю із суворими погодними умовами, які завдають болю поетичній проекції мисткині: «На вулиці так **холодно і темно**, / Що **морок** залипає поміж вій» [1, с. 19], «... груди палить / Навіть **лід**. / А навколо – такий безжальний, / **Зимний світ**» [1, с. 28]. Часто трапляються образи туману й заметілі: «Хова **туман** неонові вогні / І жовта **заметіль** кружля над містом» [1, с. 18], «Сині пахощі **туману** / Линуть за вікном...» [1, с. 20], «Угорі – безкінечність і вітер, / Попід крилами – **лід та імля**» [1, с. 22], які у сполученні із попередньо згаданими колористичними й тактильними маркерами хронотопу накреслюють концептуальну образну лінію-ідентифікатор світовідчуттєвих ноток у «партитурі» текстового «Я».

З одного боку, лірична героїня, яка зростала в степах (значну частину свого дитинства біографічна авторка провела в Гуляйполі), фактично є тією самою «природною людиною» з вірою в одухотвореність світу й первозданно алогічним мисленням, тобто носієм міфологічної свідомості котра дозволяє відчувати романтичну таємничість буття (образи-символи темноти й імлі), приховану від приземленого погляду філістера. Більше того, будучи поетесою, за філософською теорією А. Шопенгауера, вона здатна виразити цю загадковість у формі артистичного одкровення, і з огляду на власну винятковість почувається в соціумі самотньо (образ холодного світу як віддзеркалення байдужості до високої місії митця).

З іншого боку, текстове «Я» М. Брацило – «природну людину» – лякає індустріальне помешкання, де всі «товариші по кімнаті» живуть згідно із законами соціального інтелекту, що зміцнілій серед степових обширів гармонійній особистості видаються хаотичними, сповненими гріховних помислів носіями дискомфорту, породженими суспільним ладом.

Нарешті, як «природна людина» ліричний суб'єкт добре розуміє первинні (базовані на інстинктах) правила співіснування людей у соціумі, а зокрема, принцип природного відбору Ч. Дарвіна, через обігрування котрого нескладно вийти на спенсерівський біологізм (у суспільстві виживає найсильніший [див.: 2, с. 59]) і знов-таки на шопенгауерівський песимізм із його концепцією найгіршого з усіх світів, де кожному створінню дано тільки мінімально необхідний для виживання комплект можливостей.

У світлі сказаного зрозуміло, що в такій «нетопленій» господі текстове «Я» почувається щонайменше розгублено: «Чи не «вчора» моє / у квадратах паркету шукаю? – / До підлоги звертаю / молитву печальних очей... / Все боюся...» [1, с. 74]. До того ж, лірична героїня вбачає в урбаністичному помешканні в'язницю для свого духу, котра не дозволяє їй подумки перенестися на степові терени: «Журюсь. Не каюся. Пусте ... Не я розкрояла той степ, / В якому мали ми схватись» [1, с. 76]. Тому не дивно, що запорізький локус у неї співвідноситься із розчаруванням. Бо ж навіть у коханні їй не



щастить (майже всі вірші із замальовками урбаністики місять сцени розставання): «Чи бачиш ти? Я плачу, / Кидаючи долонь твоїх тепло» [1, с. 19] «... я від втоми ледь жива / Іди один – цей світ ... широкий» [1, с. 19].

Індустріальний краєвид нагадує творчому его моторошну історію, що вербалізується через розгорнуті й посилені асиндетоном і дієслівною ампліфікацією метафори: «Линуть хмари, вітер квилить, / Темні віти гне. / Небо блідне. Зорі гинуть» [1, с. 21], «В прозорім повітрі **розлита отрута** / І крилами вітер тріпоче ізнов / Мій смуток шепоче ... Не чути нічого про світлу любов» [1, с. 78], де вловлюються концептуальні образи темноти й туману (вони відлунюють у колоративах, метонімії та звукописі).

Виснажена і зневірена лірична героїня немовби переживає апокаліпсис: «І надія у серці зів'яла, / Все стогнало: земля до краю, / І мовчання, й пташині зграї» [1, с. 23]. У такому сенсі запорізький локус справді нагадує долину страждань, крізь бетонні мури якої не проникають навіть відблиски теплих емоцій, і, на перший погляд, парадоксальним є той факт, що текстове «Я» вважає подібне місце своїм домом і не хоче його покидати.

Але в цьому й полягає суть філософії песимізму. За А. Шопенгауером, основною оманою для особистості є переконання в тому, нібито вона народжена для щастя [див. : 4, с. 534]. Насправді ж «велика істина, що міститься як у християнстві, так і у браманізмі, і в буддизмі ... [це] потреба у спокуті ... буття, повного страждань ... шляхом заперечення волі» [4, с. 529]. Іншими словами, це терпіння страждань, котре через очищення відкриває шлях до замозвершення, чого й досягає лірична героїня: «Вже боюся, налита / прогірклими днями до краю, / Що сльоза через вінця / Із келиха потече / **Я вже випита** / Гірко не стане ... **Без вина і вини / я вже чиста**» [1, с. 74].

Не випадково в кількох урбаністичних поезіях непривітну міську домівку прикрашає показна деталь – ваза з квітами («На вікні – блакитні жоржини» [1, с. 64]), а творче его ототожнює себе з «квіткою в полоні криги, / Невтраченим літнім теплом» [1, с. 23]. Цей образ-символ віддзеркалює квінтесенцію поетичної філософії М. Брацило (тендітна натура митця мученицьки бореться за пізнання таємничої сутності буття в байдужому суспільстві) й набуває світовизначального характеру в естетично-інтенціональній системі віршів, розгортаючись у концептуальну метафору через міфологему протистояння будівного й руйнівного начал: «Отак змагалися вони [квіти] – / Нечутний спогад про колишне, / Про літнє щастя, смуток, сни – / І бабисько старе [зима], невтішне» [1, с. 38].

За допомогою опозиції флори й холоду здійснюється художній аналіз ідеї досягнення абсолюту (буддистської нірвани), причому аналіз у підкреслено песимістичному ключі, адже боротьба морозу й квітів (алегорично – суспільства й людини, страждань та особистості) завершується поразкою останніх, коли знесилена флора, вмираючи фізично, засихає. Утім, її єство продовжує існування в нематеріальному модусі ідей, у якому криється справжній сенс (в авторському розумінні) квіткової екзистенції – дарувати людям надію на прийдешнє: «Та, висохлі, вони [квіти] самі / Жили, мов на морозі дужчі. / Так спало літо у зимі – / Нескорене і невмируще» [1, с. 39].

По суті, ці слова поетично резюмують філософський ряд шопенгауерівського песимізму. Подібно до глядача трагедії, який, обсервуючи страждання героїв, переживає катарсис, зимові квіти з однойменного диптиха, не опираючись холоду, терплячи його згубну дію та, зрештою, знеможуючись (як і ліричний суб'єкт у місті), перероджуються, звільняються від оков крихкої матерії, трансгресують у світ нетлінних смислів.

Підсумовуючи, зазначимо, що місто в ліриці М. Брацило слугує дескриптором



соціального середовища, мирської суєти, а тому виконує традиційну для «Левіафан»-системи роль механізму «зведення» індивідуальностей «до спільного знаменника», що завдає болю аж ніяк не пересічній натурі людини мистецтва. Через це у віршопросторі запускаються в дію інтенціональні механізми побудови текстури на базі сенсуалістської естетики, де домінантами слугують концепція «природної людини», зневіра в соціальному поступі й несприйняття урбаністичного середовища як адекватного для гармонійного розвитку індивіда. Вони задають песимістичні параметри системи міста, через що помешкання ліричної героїні є холодним і понурим, а сенсом її життя є страждання в соціальному середовищі, спроектоване на протистояння квітів і холоду, яке хоч і завершується програшем у нерівному двобої, але призводить до того, що текстове «Я» виконує свою поетичну місію: осягає секрет буття й доносить його до людей.

Із-поміж вербалізаційного інструментарію домінують метафори й епітети. Нерідко трапляються образи із символічною багатозначністю. Поетичний синтаксис і фоніка вживаються з метою інтенсифікації вражень.

Література

1. Брацило М. Я зроду тут живу... : рання лірика, спогади сучасників. Запоріжжя : Дике Поле, 2018. 248 с.
2. История американской литературы : в 2 ч. / под ред. Н. Самохвалова. Москва : Просвещение, 1971. Ч. 2. 319 с.
3. Кропоткин П. Этика. Москва : Политиздат, 1991. 496 с.
4. Шопенгауер А. Собрание сочинений : в 6 т. / под ред. А. Чанышева. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. Т. 2. 560 с.
5. Lähde V. Rousseau's Rhetoric of «Nature». A study on Discourse on Inequality : thesis ... of Doctor of Philosophy. Tampere : Juvenes Print, 2008. 225 p.

Соколова В. А.

к. філол. н., доцент

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (м. Луцьк)

ІСТОРІЯ В АВТОЕПІТЕКСТУАЛЬНОМУ ПИСЬМІ: «АДРІАНОВІ СПОГАДИ» М. ЮРСЕНАР

Автоінтертекстуальність розуміється як варіант інтертекстуальності, коли міжтекстові комунікації відбуваються в межах творчості одного автора, та як одна з ознак індивідуального стилю окремих письменників. За критерієм локалізації в ідіостилі автора дослідники виділяють два види автоінтертекстуальності: автоепітекстуальність, актуалізовану у вторинних нефікційних текстах автокоментаря та авторецензії, та ризоматичну автоінтертекстуальність, яка проявляється через розгалужені тематичні і формально-мовні проєкції фікційних і нефікційних текстів один на одного всередині їх тематично пов'язаної сукупності.

У творчості французької письменниці Маргеріт Юрсенар художні твори взаємодіють із передмовами, автокоментарями, примітками, бібліографічними списками, інтерв'ю, подорожніми нотатками тощо. Найбільшими творчими досягненнями письменниці вважаються її філософсько-історичні романи «Адріанові спогади» та «Чорне творіння». Свою концепцію відтворення історії у художньому тексті М. Юрсенар сформулювала у примітках до «Адріанових спогадів». Письменник повинен «все читати,



все вивчати», «перебираючи тисячі карток, бачити за ними злободенність фактів», «якщо два тексти, два твердження, дві ідеї суперечать одна одній, знаходити більше задоволення в тому, щоб примирити їх, ніж у їхньому взаємному знищенні; бачити в них дві грані одного й того ж явища чи події, два різних стани, реальність переконливу, тому що вона складна, і людську – тому що вона багатоманітна» [4, с. 295]. Аналіз історичних та літературних джерел має привести письменника до такого результату: «Навчитися читати текст II століття тими очима, сприймати і відчувати тією душею і тими почуттями, які були властиві людям тієї епохи; поміщати його в контекст сучасних подій; прибирати, якщо можна, нашарування всіх ідей і почуттів, які утворилися між тими людьми і нами» [4, с. 295]. О. Вайнштейн узагальнює принципи її історичного методу: «1) ерудиція, робота з документами, 2) емпатія, “симпатична магія”, 3) загальний погляд, який охоплює і наш час, і давнину, висвітлює єдині метафізичні проблеми» [3, с. 28].

М. Юрсенар вважала, що найкращим коментатором її творчості є вона сама, і тому історична постать римського імператора Адріана і особливості художнього втілення цього образу та історичної доби його правління пояснюються в численних нефікційних текстах. Упродовж усього життя Маргеріт Юрсенар писала есе, які в підсумку склали п'ять книг. Розгорнутий літературний портрет, поетична мініатюра, історичний або критичний нарис, фрагментарна замальовка, уривок документу, фіксація спогадів – ці жанри модифікуються в її творчості й разом із художніми текстами створюють ризому.

Збірки есе доповнює мемуарна трилогія «Лабіринт світу» (за життя вийшло два томи – «Благочестиві спогади» та «Північні архіви», останній, незавершений том «Що? Вічність» виданий посмертно), численні інтерв'ю, радіо- та телевізійні бесіди та ціла книга записів розмов журналіста Мат'є Гале із М. Юрсенар.

Отже, можна з впевненістю говорити про автоепітекстуальність як питому ознаку творчості М. Юрсенар.

Роман «Адріанові спогади» – один із найбільш відомих творів М. Юрсенар. Він є знаковим у її творчому доробку, оскільки розкриває духовно-філософський досвід персонажа, до ототожнення з яким, судячи з її інтерв'ю, наближається письменниця. Водночас цей твір висвітлює культурно-історичний досвід епохи і демонструє своєрідне авторське розуміння історії та жанру історичного роману. У своїй творчості М. Юрсенар звертається до тих історичних епох, в яких відбувалося руйнування старих форм, а нові були лише у зародку. Роки правління Адріана – це час, коли античний язичницький світогляд ще не зовсім зник, а християнство ще не захопило повністю світ. Історичну добу II століття вона, слідом за Г. Флобером, визначає як «століття останніх вільних людей» [4, с. 305].

Текст художнього твору комунікує з численними нефікційними текстами, одні з яких є безпосередніми автокоментарями, в інших міжтекстові зв'язки виявляються опосередковано.

Авторські «Примітки до роману» – це фрагментарні записи, які висвітлюють багаторічний процес народження ідеї, її формування у начерках різних років, зупинок, відмови від задуму та його забування, повернення до роботи після перерв. Це надзвичайно цікаве відтворення творчого процесу, кристалізації, визрівання через набуття особистого, творчого й історичного досвіду. «Насправді письменниця впродовж трьох десятків років ішла до цього твору – було багато-багато лектур, подорожей, прозово-життєвих, духовних та естетичних вражень, що уможливили реконструкцію світовідчуття імператора Адріана», – зазначає Д. Чистяк [2, с. 10].



Авторка зазначає, що задум роману та перші начерки припадають на 1924–1929 роки, робота поновилася у 1934, від цієї редакції залишилася лише одна фраза: «Я починаю розрізняти профіль своєї смерті». В інтерв'ю М. Гале М. Юрсенар говорить, що найкращий спосіб позбутися того, що не вдалося – це його знищити. На її думку, «перший “Адріан” тяжів до містичної, ритуальної Греції», і хоча цей варіант частково відповідав дійсності, він виявився «скоріш поетичним, ніж історичним», бракувало інших аспектів цього образу, «наприклад, Адріан – правитель» [6].

Остаточний варіант твору писався в повоєнні часи, коли осмислення історичних процесів набуло особливої гостроти. «Все, що світ і я пережили в ці роки, збагатило хроніки минулої епохи, пролило інше світло і кинуло інші тіні на життя імператора. Ще недавно я думала перш за все про людину освічену, про мандрівника, поета, коханця – нічого з цього не зникло, але тепер в моїй уяві вперше серед інших образів надзвичайно виразно малювався найбільш офіційний та найбільш таємничий образ імператора» [4, с. 291], – пише авторка в «Примітках до роману». В нарисі про Роже Кайуа письменниця визначає ознаки повоєнного часу і пише про своє сприйняття цієї доби. Для неї це був час, коли вона шукала в минулому модель, гідну наслідування, і ще вірила в можливість існування людини, здатної «стабілізувати ситуацію на землі», тобто людський розум, який досяг вищої міри проникливості та діяльності [5, с. 571]. Таку людину вона бачила в римському імператорові Адріані.

Наскрізна ідея, що проходить через роман «Адріанові спогади», – ідея збереження та відстоювання миру. Вона знаходить вираз у численних роздумах Адріана, який, ще не ставши імператором, «волів не нападати, а оборонятися; мріяв про армію, яка оберігає лад на добре захищених кордонах, за потреби відстоюючи їх» [2, с. 60]. Для імператора Адріана мир був метою, але він добре розумів, замало підтримувати порядок в державі, «хотілося повернути мир у людські уми, або, точніше кажучи, вперше там його закріпити» [2, с. 79]. Саме ці якості Адріана найбільш приваблювали письменницю: «Якби ця людина не піклувалася про підтримку миру і не відродила б економіку імперії, її особисті добродетелі та вади цікавили б мене куди менше» [4, с. 297].

Процес підготовки роману тривав довго, авторка говорить, що їй треба було знати, «за яких обставин він відвідав Іспанію, які юридичні рішення приймав, якими хворобами хворів, хто були його улюблені поети» [6]. Скрупульозність дослідника виявляється, зокрема, в тому, що вона декілька разів показувала медикам ті уривки історичних документів, в яких йшлося про хворобу Адріана. Фактичний матеріал накопичувався, переосмислювався, залишаючись у художньому тексті узагальненнями або конкретикою деталей, створюючи багатозаровість палімпсеста.

В особливих «Примітках» до роману авторка зібрала широку бібліографію, на яку спиралася при його написанні. У циклі есе «Із застереженням» М. Юрсенар детальному аналізу піддає одне з джерел, яке було використане в роботі над романом «Адріанові спогади». Есе «Обличчя історії в “Historia Augusta”» присвячене критичному розгляду збірки, складеної шістьма історіографами, де зведені портрети двадцяти восьми імператорів, кількох претендентів на престол і спадкоємців, які померли в ранньому віці. Оповідь у цій збірці починається з Адріана і, зрозуміло, що саме цей матеріал найбільше цікавив письменницю. Але есе містить міркування, які стосуються загальної оцінки історичних джерел, якими доводиться послуговуватися письменникам. М. Юрсенар піддає сумніву достовірність матеріалів, поданих в «Історії Августа» і зазначає: «Вцілілі документа II–III століть – у підсумку, лише малі крихти: от чому не маючи кращого, ми шукаємо в цьому сумнівному (а за обґрунтованими припущеннями видатних вчених –



майже цілком брехливому) тексті перемелені зерна правди» [5, с. 16]. В есе «Тон і мова в історичному романі» письменниця аналізує ті нечисленні документи, що стосуються Адріана, які збереглися, вірші, кілька його листів, листи до нього.

Автоепітекстуальність виявляється у творах, які ніби то не мають ніякого відношення ні до римської історії II століття, ні до імператора Адріана. Та в них через алюзивні відсилання відбувається авторська апеляція до тексту роману. У «Примітках до роману» письменниця пише, що 1947 року вона спалила записи, що стосувалися Адріана, як непотрібні. Але далі вона зазначає, що ім'я Адріана фігурує в її есе про грецький міф 1943 року, а 1945 образ потонулого Антіноя виникає в есе «Пісня вільної душі» [4, с. 289]. Таким чином М. Юрсенар сама фіксує ту ознаку ідіостилію, яку ми визначили як автоепітекстуальність.

В есе «Андалусія, або Гесперіди» згадується іспанське походження Адріана, в іншому, «Оппіан, або “Про полювання”», для прикладу береться скульптура, яка зображує Адріана та його улюбленця Антіноя, що скачуть за ведмедем або кабаном, чи наступають ногою на вбитого ними лівійського лева. В «Ескізі до портрета Жана Флемберже» М. Юрсенар згадує свою давню зустріч з письменником і обговорення з ним образу Адріана, хоча задум роману в ті часи був лише в зародку. Образ Адріана як великого знавця і шанувальника грецької культури виникає на сторінках есе «Прочанином та іноземцем». Ще у 1927 році було написано «Серію замальовок для Хоу-Хоу-Хая», маленького пікенеса М. Юрсенар, а пізніше, з приводу цієї публікації авторка зазначала, що цей текст зачіпає теми, які будуть для неї дорогими все життя, у тому числі «таємниця фізіології тіла, яка буде переслідувати пізніше Адріана і Зенона» [5, с. 502]. Ці два улюблені персонажі характеризуються як справжні мандрівники в есе «Подорожі у просторі і часі» [5, с. 730].

Ще одним виявом автоепітекстуальності у творчості М. Юрсенар є варіанти текстів, наприклад, повість «Динарій мрії» була видана 1934 року і перевидана зі змінами та доповненнями 1959 року, коли письменниця усвідомила всю глибину відразі, яку в неї викликав фашизм.

Для творчості М. Юрсенар характерна текстотипологічна автоінтертекстуальність, яка передбачає артикуляцію письменником зразка власного уявлення про певний жанр і його подальше використання як основи для структурно-змістової побудови низки текстів аналогічного жанру, реалізується у повторюваних композиційно-мовних моделях текстової побудови в різних творах одного автора. Титульне визначення жанру «спогади» узгоджується з наративною моделлю епістолярію. Форма листа, що має свою традицію а античній літературі, була вже випробувана письменницею в ранньому творі «Алексіс, або Трактат про марну боротьбу». В есе «Тон і мова в історичному романі» М. Юрсенар наводить свої міркування щодо вибору певної стилістики роману «Адріанові спогади». Вона зазначає, що передача форм «нестилізованої» мови стає каменем спотикання на шляху письменника, який намагається відтворити минуле у своєму творі [див.: 5, с. 310]. У результаті творчого пошуку виникає навмисна стилізація під мову римських письменників, і водночас, стилістична модернізація, що виявляється, скажімо, в невластивому для того часу зверненні до адресата «Любий мій Марку!» або у згадці географічних назв на кшталт «Кельн».

Автодієгетичний наратор характерний і для есе «Сикстинська капела», яке має кілька оповідачів – учнів Мікеланджело, тут реалізується й тема одностатевих стосунків, характерна для всієї творчості М. Юрсенар, і для роману «Адріанові спогади» зокрема. Щодо цієї теми, то в есе «Блакитний, білий, рожевий, яскравий»



письменниця робить однозначний висновок: «Світові потрібен кожний» [5, с. 649]. В описі зустрічі з японським актором Тамасабуро Бондо знову виникає тема стосунків Адріана та Антіноя. Відповідаючи на питання актора, чому її так захоплює їхнє кохання, М. Юрсенар відповідає, що її захоплює самовідданість Антіноя, водночас, відзначаючи, що Адріан поведився з ним жорстоко, вона говорить про тривалість трауру і відданість померлому [див.: 5, с. 718].

Архітектурні, скульптурні, мистецькі артефакти, пов'язані з добою та образом Адріана, стають предметом творчої рецепції в інших творах. В автобіографічній трилогії М. Юрсенар згадує, що першим імпульсом для її зацікавлення особистістю Адріана було її враження від бронзового бюста імператора, який вона вперше побачила ще 1914 року в Британському музеї. Особливого значення набувають руїни вили Адріана у Тибури, враження від них фіксується в «Примітках до роману», відгукується в нарисі про Джованні Баттіста Піранезі. Величний мавзолей Адріана в Римі (замок Святого Ангела), а також скульптурні зображення Адріана згадуються в есе «Обличчя історії в "Historia Augusta"».

У творчості М. Юрсенар спостерігається також вияв паратекстуальності, яка характеризує взаємодію заголовка, епіграфа, передмови, післямови, коментарів, приміток та інших елементів із текстом. Висхідною парадигмою структурування тексту роману є вірш Адріана «*Animula vagula blandula*», рядки якого використовується як назви окремих частин роману. Водночас цей текст слугує своєрідним обрамленням, оскільки в оформленні латиною він подається як епіграф до роману, а його перекладена версія завершує твір. Латинські назви глав засвідчують різні аспекти особистості та діяльності Адріана. Паратекстуальність у творчості М. Юрсенар трансформується в автоепітекстуальність, коли йдеться про циркуляцію повторюваних елементів у взаємодії заголовка, передмови, післямови, коментарів, інших нефікційних текстів із художнім твором.

Література

1. Юрсенар М. Адріанові спогади. Київ : Журнал «Радуга», 2017. 232 с.
2. Юрсенар М. Твори. Київ : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2012. 445 с.
3. Юрсенар М. Избранные сочинения : в 3 т. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2003. Т. 1. 584 с.
4. Юрсенар М. Избранные сочинения : в 3 т. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2004. Т. 2. 672 с.
5. Юрсенар М. Избранные сочинения : в 3 т. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2004. Т. 3. 750 с.
6. Юрсенар М. С открытыми глазами: беседы с Матье Гале. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/8/ursen.html>.

Соболь О. В.
аспірантка
Запорізький національний університет

ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ У ТВОРІ П. АКРОЙДА «ШЕКСПІР. БІОГРАФІЯ»: ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ VS ХУДОЖНІЙ ДОМИСЕЛ

Лондонський текст англійської літератури є одним із найяскравіших прикладів так званого «тексту міста» – художнього феномену, який протягом останніх десятиліть



незмінно привертає увагу вчених. Він фігурує у багатьох творах всесвітньо відомих письменників та є об'єктом великої кількості наукових розвідок. Значне місце у формуванні лондонського тексту посідає образ Лондона шекспірівських часів, який є популярним не лише серед ренесансних авторів, а й серед сучасних письменників.

Вельми показовим у цьому плані постає твір П. Акройда «Шекспір Біографія» (2005), у якому гармонійно поєднуються історичні факти та авторський домисел. Значну роль у створенні образу Лондона у творі П. Акройда відіграють паратекстуальні елементи. Вони увиразнюють фактографічну складову, доповнюючи літературний образ міста історично достовірними відомостями.

Теорія паратекстуальності сформувалася на основі фундаментальних робіт Ж. Женетта [6], І. Рейтера [9], Дж. МакГана [8], А. Міхильова [3] та інших. Перша спроба виділити паратекстуальність як один із типів інтертекстуальної взаємодії належить французькому літературознавцю Ж. Женетту, який у праці «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) визначив паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфа [2, с. 244–245; 1, с. 250]. Окрім того, дослідник розділяє елементи паратексту на дві великі групи: перітекст (назва та підзаголовки твору, заголовки розділів, епіграфи, передмова та післямова, коментарі тощо) і епітекст (інтерв'ю з автором, рецензії критиків, рекламні оголошення тощо). Перітекстом вважаються елементи, що можна знайти «всередині» тексту, у той час як епітекст співвідноситься з «зовнішніми» по відношенню до тексту елементами [7, с. 251].

Французький дослідник І. Рейтер у роботі «Вступ до аналізу тексту» (1996) визначає паратекстуальність як відношення тексту твору до позатекстової частини, hors-texte [див.: 9, с. 138]. Натомість О. Погорелова розглядає паратекст як особливу зону між текстовою та позатекстовою реальностями, основною метою якої є побудова діалогу між власне твором та читачем, а також між культурною пам'яттю читача та задумом автора [див.: 4, с. 92].

Зважаючи на розрізненість наукових поглядів, паратекстуальність доцільно розуміти як складну систему міжтекстових зв'язків основного авторського нарративу з тими елементами твору, які безпосередньо задіяні у формуванні його композиційно-структурного оформлення та графічно-візуальної репрезентації, сприяють продукуванню смислів і забезпечують смислову єдність та завершеність літературного артефакту [див.: 5, с. 100].

Загалом не існує єдиної загальноприйнятої класифікації паратекстуальних елементів, однак, зважаючи на їхнє місцезнаходження по відношенню до основного тексту, можна виокремити три групи елементів паратексту: передтекстові, власне текстові та позатекстові. До передтекстових елементів відносяться ім'я автора, назва твору, передмова, присвята та авторське звернення. Власне текстові елементи включають назви частин, назви розділів, заголовні комплекси, проміжні заголовки, епіграфи та ілюстрації. Позатекстовими елементами вважаються післямова, коментарі, примітки, бібліографія, хронологічна таблиця, оформлення книги тощо.

Лондон виступає одним із ключових топосів твору, де відбувається майже дві третини подій. П. Акройд майстерно комбінує художні описи та історично достовірні відомості, завдяки чому читач «занурюється в атмосферу» та сприймає описувані події як історичну правду.

Для створення фактографічно достовірного образу Лондона на сторінках твору П. Акройда «Шекспір. Біографія» провідну роль відіграють власне текстові та позатекстові елементи паратексту, а саме ілюстрації, коментарі, назви розділів, примітки,



бібліографія. Натомість передтекстові елементи паратексту у творі П. Акройда не мають значного впливу на формування фактографічної основи образу Лондона.

Ілюстрації у творі П. Акройда представляють одну із ключових груп власне текстових елементів паратексту, що візуально легітимізують фактографічність у зображенні Лондона. Вони виконують естетичну та інформативну функцію, даючи читачеві необхідні деталі для створення необхідного образу міста під час прочитання ілюстрованої частини твору. Так, наприклад, на ілюстраціях до другої та третьої частин – «The Queen's Men» та «Lord Strange's Men» – детально зображено лондонські вулиці, на яких будуть розгортатися події. Окрім того, твір П. Акройда містить історично достовірні зображення Лондону 1616 року та його визначних місць, таких як Собор Святого Павла, Беар-Гарден та театр «Глобус».

Не менш важливими є назви розділів, які не лише долучаються до створення тексту Лондона, а й пов'язують його як топос із творами самого В. Шекспіра. Так, наприклад, назва розділу «*Tomorrow, toward London*» не лише налаштовує читача на сприйняття Лондона як основного місця дії цього розділу, а й створює інтертекстуальний зв'язок між твором П. Акройда та п'єсою В. Шекспіра «Генріх IV» [10]. Інтертекстуальні відносини, сформовані між текстами за допомогою назви розділу, активують фонові знання читача та доповнюють образ Лондона у творі П. Акройда інформацією про місто, описане самим В. Шекспіром у п'єсі.

Значною мірою на формування образу Лондона впливають такі позатекстові елементи паратексту як коментарі та примітки.

Коментарі, спрямовані на підтвердження історичної достовірності описуваних подій, у творі П. Акройда мають переважно прагматичний характер. Вони містять у собі інформацію, за допомогою якої здійснюється процес раціонального пізнання світу читачем і забезпечується успішна взаємодія з текстом та є зазвичай спрямованими на пояснення термінів та реалій. Наприклад, щоб пов'язати власний образ міста із Лондоном шекспірівської доби, П. Акройд включає у текст значну кількість реалій, таких як Вест-Енд – район торгівлі та розваг у центрі Лондона [див.: 6, с. 191], Судові інни – чотири корпорації баррістерів (адвокатів, які мають право виступати у вищих судах) у Лондоні [див.: 6, с. 43], Патерностер-роу – традиційна книжкова вулиця в Лондоні; назву отримала від молитовників, що продавалися вкрамниціях: *Pater noster* – «Отче наш» (лат.) [див.: 6, с. 93].

Примітки використовуються автором аби підтвердити або протиставити власне бачення художніх деталей образу Лондона за допомогою посилення на авторитетних авторів шекспірівської доби. Так, наприклад, П. Акройд, описуючи зачумлений Лондон 1609 року, на підтримку художнього опису наводить слова відомого англійського драматурга та памфлетиста Томаса Деккера, який скаржиться, що «єдина радість, яка тепер залишилася, – це задоволення зітхати і оплакувати лиха нашого часу» та «театри (немов таверни, що залишилися без господарів) стоять з замкненими дверима, прапори спущені, зовсім як в заражених будинках, чий господарі втекли, сподіваючись сховатися в селі» [6, с. 329].

Однак нерідко П. Акройд іронізує над ідеалізованим зображенням Лондона у творах ренесансних поетів, навмисно цитуючи їх поряд із контрастним зображенням нищості, що панувала у більшості лондонських районів того часу. Так, наприклад, автор іронічно повторює слова шотландського поета Вільяма Данбара, що назвав Лондон «квіткою всіх міст», описуючи лондонське передмістя та тамтешній запах, адже «Лондон можна було відчути по цьому запаху в радіусі 25 миль» [6, с. 86].



Важливе значення для створення фактографічного підґрунтя образу Лондона у творі П. Акройда має бібліографія. Вона є специфічним для жанру літературної біографії елементом паратексту, який значним чином підвищує ступінь історичної достовірності образу Лондона в тексті, допускаючи лише незначний відсоток авторського домислу.

Авторський домисел у цьому творі реалізується здебільшого на рівні перманентної хронотопізації магістрального сюжету, його перипетій та колізій. Автор повсякчас «розміщує» свого протагоніста (головного героя біографічного твору – поета і драматурга Вільяма Шекспіра) у тій чи іншій просторовій локації, яка реально існувала у тогочасній Англії, тим самим одночасно досягаючи двох цілей. По-перше, апелюючи до конкретного топоніму, гідроніму, урбаноніму забезпечує правдоподібність чи навіть вірогідність описуваної ситуації, адже реальність самої локації не викликає у читача жодних сумнівів. По-друге, «присутність» Шекспіра в певному місці, будь то якась вулиця, будівля театру, собор, шинок, таверна або міст, надає згаданому чи описаному ореолу сакральності. Домисел по суті міфологізує лондонський текст, наділяючи матеріальну реальність духовною цінністю – органічним зв'язком з постаттю центральної фігури національної культурної традиції.

Отже, у творі «Шекспір. Біографія» П. Акройд створює багатогранний та об'ємний образ Лондона, що не лише виступає тлом для описуваних подій, а й значною мірою визначає характер їхнього сприйняття читачем. Автор гармонійно поєднує художній домисел із історичними фактами, представляючи художньо переконливий образ Лондона шекспірівської доби. Фактографічність значною мірою досягається за рахунок залучення таких паратекстуальних елементів як ілюстрації, назви розділів, коментарі, примітки та бібліографія.

Література

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Дорофеева В. Об интертекстуальности художественного текста. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-intertekstualnosti-hudozhestvennogo-teksta>.
3. Михилев А. Интертекстуальность и паратекстуальность как способ смыслового расширения и эстетизации детективных романов Сан-Антонио (Фредерика Дара). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. : Філологія. Одеса : МГУ, 2016. № 24. Т. 1. С. 113–116.
4. Погорелова О. Специфіка паратекстуальності лірики О. Ірванця. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Київ ; Харків : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 2 (78). Ч. 1. С. 91–99.
5. Торкут Н., Соболев О. Специфіка і функції паратексту у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія». *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2019. Вип. 31–32. С. 96–112.
6. Acredoyd P. Shakespeare: The Biography. London : Anchor Book Press, 2006. 572 p.
7. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
8. McGann J. The Textual Introduction. Princeton : Princeton University Press, 1991. 226 p.
9. Reuter Y. Introduction a l'analyse du texte. 2 ed. Paris : Dunod, 1996. 179 p.
10. Shakespeare W. Henry IV. *Open Source Shakespeare*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/2henryiv/full.html>.



Стасик М. В.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

СИМВОЛІКА ТА ОБРАЗНА СТРУКТУРА РОМАНУ В. ЯВОРІВСЬКОГО «У МЕНЕ ВЕЧЕРЯВ ІСУС. КНЯГИНЯ ОЛЬГА – ВЕЛИКА ГРІШНИЦЯ, ЯКА СТАЛА СВЯТОЮ»

«Наполегливо шукаючи нових форм зображення / відтворення історичного минулого, сучасні автори прямують до художнього осягнення малодосліджених сторінок буття української нації у віках», – пише О. Мізінкіна [2, с. 70]. І одним із таких творців історичної прози є В. Яворівський, із-під пера якого у 2019 році вийшов історичний роман «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою». У романі мова йде про дивовижну постать в українській історії – княгиню Ольгу, яка зайняла київський престол після смерті свого чоловіка князя Ігора (саме так у романі), змогла вижити і зміцнити свою державу.

Постать княгині Ольги є доволі відомою для пересічної людини. Ще зі шкільних уроків історії усі ми добре пам'ятаємо легенду про її страшну помсту деревлянам за смерть свого чоловіка, князя Ігора. Усі ці історичні факти / легенди є в романі, однак перед нами постає зовсім інша Ольга, Ольга, про яку ми ще не знали, яка проходить не просто складний шлях-переродження від язичниці до християнки, а шлях зміни моральних принципів, світогляду.

Рецепція роману «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою» В. Яворівського поки що вельми скромна: кілька відгуків читачів розміщено в мережі Інтернет.

Наше дослідження, по суті, є першою спробою осмислення поетики роману В. Яворівського «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою».

Мета статті – простежити функціонування символів у романі В. Яворівського та показати їх вплив на формування образів. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання: 1) виокремити образи-символи, застосовані автором у романі; 2) з'ясувати вплив символів (чисел, кольорів тощо) на формування образів.

Образи-символи є тими ключовими вершинними точками, навколо яких концентрується дія роману «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою». У романі письменник переповідає історію княгині Ольги від моменту смерті її чоловіка Ігоря до моменту хрещення княгині. Світовідчуття Ольги, її внутрішній світ допомагають розкрити саме образи-символи. Перші символи в романі зустрічаються вже на початку твору. Одним із таких є образ змія Мійки. Змій – давній і багатозначний символ, він такий же суперечливий, як і образ Ольги. Вона – з одного боку, жорстока правителька, яка мстить за смерть свого чоловіка: «Моя помста деревлянам – це святий обов'язок жони, веління предків» [3, с. 143]. А з іншого боку, Ольга – любляча мати і мудра правителька, яка оберігає від міжусобиць свою державу, намагається навести у ній лад: «Нехай кожне плем'я знає, скільки має віддати своїй державі. Тоді й князь на зайве не зазіхатиме...» [3, с. 210]. Загалом це відповідає смислому наповненню образу змія у світовій культурі. Змій, з одного боку, – це символ «злоби, люті, підступності, лукавства, знаряддя кари Божої, спокуси», а з іншого – це «символ мудрості» [1, с. 157–162]. Можна спостерігати спільні риси в цих



двох образах. Смерть Мійки – це свого роду смерть Ольги-язичниці і народження Ольги-християнки: «...великій і сильній державі, що народжується.., не гоже сидіти в поганських бур'янах і молитися ідолам» [3, с. 215].

У структурі роману «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою» особливе місце займає кольорова гамма. Розкриваючи образи своїх героїв, зображуючи їх портретні характеристики, В. Яворівський активно використовує символіку кольору. Колір у Яворівського – це показник національної приналежності, традиції, освіченості, характеру героя. Від початку роману ми бачимо різнобарв'я кольорів, але вживаються вони переважно у прямому значенні для опису природи, портретів або емоційного стану героїв: «Берези були білими й дужими» [3, с. 38]; «...знайшла в скрині чорну лляну матерію» [3, с. 54].

Та уже згодом (з 70-ї сторінки) читач може помітити, що усе частіше й частіше з'являється поєднання синього і жовтого кольорів. Такі повтори виконують роль своєрідного маркера, що акцентує увагу на окремих елементах, персонажах твору: «Небесна ясінь залоскотала Ольжині зіниці, і вона побачила, як над її головою пропливає золотий струг із Дажбогом, золотий струг на синьому небі, на синій-синющій сварзі. На синьому золоте. Синьо-золоте...» [3, с. 70].

Для того, щоб показати національну ідентичність своїх героїв, Яворівський кількадесят раз протягом усього роману використовує поєднання жовтої і синьої барв. Таким чином письменник намагається показати тяглість української історії, її давність.

Розкриваючи образ Ольги як втілення мудрої правительки, державниці, письменник повсякчас насичує жовтою і синьою барвою описи природи, побутові деталі, зовнішність героїв, ніби акцентуючи на цій деталі увагу читача: «Тілиста молодиця в голубій із жовтими розводами хустці...» [3, с. 80], або «На ньому сиділа якась незнайома їй пташка із синім підгорлячком та золотавими крильцями. Вона підлітала до шиби, билася об неї дзьобиком і знову сідала на тризуб» [3, с. 99–100]. Очевидно, що так прозаїк прагне передати не тільки багатство цього кольору, а й його символічність. Тому, навіть очі Ольги мають відтінки національної барви: «Її вологі, різнокольорові (це було помітно навіть у надвечірних сутінках: фіолетово-блакитне та золотаво-бурштинове) зіниці...» [3, с. 119].

Ці деталі (жовтий, синій, тризуб тощо) стають важливими особливо тоді, коли протиставляється темним кольорам, які характерні для описів наших північних сусідів. Описуючи їх, автор «не шкодує» емоційно-забарвленої лексики: «Я не кликала їх, бо вони не належать до Руси й не мають права голосу на нашому вічі, це рада слов'ян-русичів, а вони – загублені в болотяних лісових нетрях угринські та фінські племена. Чужі нам у всьому. Що привело їх сюди з такої далекості? Що?» [3, с. 134] або «На півночі – відсталі від усієї Європи, але агресивні й зажерливі на чуже угро-фінські болотяні лісовики, яким Київ і весь полянський, сіверський, улицький, кривицький, дулібо-волинський та інші світи сіплять очі» [3, с. 166]. У цих прикладах ми можемо побачити, що автор передає колір за допомогою створення асоціативних рядів («лісові нетрі», «на півночі», «болотяні лісовики»), які забезпечують сприйняття читачем кольору без його називання.

Отже, використання різних кольорів є одним з елементів його стилю і світосприйняття, служать для психологічного розкриття образу, мотивують особливості взаємин між персонажами, тобто відіграють важливу текстоутворюючу роль в ідіостилі роману.



Окремо варто зупинитися на символіці чисел. Числа як символи завжди притягували своїм прихованим змістом, важливим для людини значенням. У романі В. Яворівського їх не багато, але більшість із них несуть у собі додаткові смисли, які не вичерпуються значеннями, що лежать на поверхні. Числа-символи дозволяють письменнику занурити читача в атмосферу, що панує у творі, наблизити до розуміння авторського задуму. Наприклад, не випадковим є те, що на початку роману письменник вказує нам на вік Ольги: «Володареві Київського княжого престолу Ігорові – шістдесят два. А мені – сорок» [3, с. 10]; «Її сорокарічна, ледь помітно згасаюча врода...» [3, с. 198]. Названий числівник при цьому надає твору особливого колориту, створює містичний, загадковий настрій, змушує читача замислитися. Адже відомо, що він є символом, у якому закладено натяк на кризовий, переламний етап у житті людини.

Подібні смисли притаманні й більшості інших числівників, якими послуговується митець у романі. Використовуючи навіть нібито звичайні «сухі» цифри, В. Яворівський наповнює їх символічним значенням. Систематичне повторення числівника три у творі вказує на його важливість для розуміння змісту твору. Три – «символ духовного синтезу; щастя; багатства; Трійці; оберегу; цілющості», – зазначають автори словника [1, с. 805]. Тричі карає Ольга древлян (закопує живцем сватів, спалює у лазні, знищує Іскоростень). Протягом свого життя головна героїня використовує три імені, а саме – Прекраса, Ольга, Олена, що, зрештою, символізувало три етапи її життя: «Ольга відчувала себе то Прекрасою, то княгинею Ольгою, то простою вдовою, але вперше відбувалася єдність їх трьох із душею Ігора» [3, с. 100].

Зважаючи на сказане, можна зазначити, що В. Яворівський використовує числа, щоб підкреслити найбільш важливі моменти у творі, щоб розкрити особливий сенс описуваних подій. Але слід зазначити і те, що не завжди числа наповнені особливим змістом. Часто автор використовує числові подробиці, щоб надати реалістичності розповіді.

Отже, тяжіння до символів є характерною ознакою поетики роману В. Яворівського «У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою». У творі вони виконують важливу сюжетну, хронотопічну і психологічну функції.

Література

1. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди ; 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
2. Мізінкіна О. Семантика і символіка кольору в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка. *Рідний край*. 2017. № 2 (37). С. 70–76.
3. Яворівський В. У мене вечеряв Ісус. Княгиня Ольга – велика грішниця, яка стала святою. Київ : Брайт Букс, 2020. 344 с.

Сушенко І. М.
к. філол. н., доцент
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ON FICTIONALIZING NUCLEAR EVENTS: CHORNOBYL CASE

Within the factors of shaping the global nuclear discourse the Chornobyl nuclear power plant (April 25, 1986) was a real impulse to reconsider the narration of nuclear events by separating nuclear energy-related issues and nuclear weapons agenda. The literary perspective on



narrating the Chernobyl disaster in Anglophone fictional writings (in our case – U.S. nuclear fiction of the post-Chernobyl Age) allowed seeing the features of shifting a nuclear event from a global scale (represented by the nuclear counteraction and nuclear weapon race of the superpower states) to the local level (represented by the local nuclear disasters, referring to nuclear tests, uranium mining, nuclear power plant accidents, nuclear waste management etc), which demonstrates the tendency towards literary implication of «domestic nuclear peril» [3, p. 726].

The comparative narrative analysis, with a special emphasis on the relations between nuclear events (Chernobyl disaster, in our case) and their narrative representations in the aspect of researching narrative strategies towards textual coherence and structure within the transforming political, social and cultural contexts, is focused on researching the literary representation of the Chernobyl nuclear explosion, which cover the premises, stages and aftermath of the Chernobyl nuclear power plant explosion, depicted in U.S. nuclear fiction, such as F. Pohl's *Chernobyl* (1987), A. White's *Radiant Girl* (2008) and J. Reich's *Bombshell* (2013). With the aim of highlighting the fictional consideration of the true nuclear event, all the authors purposefully emphasize the fictional nature of their interpreting the Chernobyl disaster in their novels, which confirms their attempt to represent their subjective perspective on the nuclear event and its aftermath. But the real nature of the fictionalized event evidently tends the usage of the factual component which is represented by the same spacio-temporal information (true locations, dates, names, organizations etc), the encyclopedic data and knowledge about the historical settings of the event. The inclusion of these data into the fictional storytelling shapes the perspective on nuclear fiction as a pool of archives data in our nuclear history.

The ways of narrating the Chernobyl NPP explosion within the nuclear agenda in these novels are studied though the «narrativization of experience» [5, p. 89], which allows to transform personal narratives, regarded as «the most internally consistent interpretation of presently understood past, experienced present, and anticipated future» [2, p. 206] , into propaganda narrative, related to the mediated U.S. nuclear strategy within the various social and political context. Such approach confirms that these fictional works on the Chernobyl accident vary with the different levels of using memoirs, represented in the forms of eye-witnesses' memoirs, reconsidered eye-witnesses' memoirs and intergenerational trauma memory of the events [4, p. 43].

The reference to narrating the Chernobyl disaster through memoirs allows to distinguish the «factual» components in fictionalizing the nuclear event: Pohl's perspective on the Chernobyl NPP explosion tends to be of non-fictional storytelling which a strong factual component in order to transfer the information for his Anglophone readers about the recently happening nuclear event, while White's perspective is based on reconsideration eye-witnesses' memoirs after visiting the Chernobyl NPP and the Chernobyl Exclusion, while for Reich's protagonists the Chernobyl disaster is the reconsidered intergenerational trauma memory, which interprets the depicted events. Thus, the various level of memoirs' component is one of the ways for the writers to include the perspective of their present feelings and thoughts about the past, with an attempt to digest the present day situation concerning the political, social and ecological dimensions of such a traumatic experience. Using such memoirs or documented eye-witnesses' evidences defines the «factual» component of fictional storytelling on nuclear events and tends to be regarded as a claim of authenticity for further interpreting the nuclear past. And such approach to inserting the fictional storytelling within the factual setting, represented by the true spacio-temporal circumstances and based on the memoirs' component, which creates the emotional acceptance of the nuclear event, tends to blur the distinguishing line between the fictional and non-fictional interpreting of the real nuclear event.



In his recent book «Chernobyl: the History of a Disaster» (2018) Serhii Plokhly emphasizes the inevitable role of eyewitnesses' evidence for revealing the truth about a nuclear event: «The further we move in time from the disaster, the more it seems like a myth – and the more difficult it becomes to grasp its real-life roots and consequences» [6, p. 6]. The nuclear fictional on Chornobyl is a contribution into commemorating the nuclear events. The «factual» component together with the writers' reconsideration of eye-witnesses' memoirs is the background for fictional depicting the protagonists' emoting nuclear energy as a cultural concept and societal value, which all together functions not only as a step towards setting a full picture of the event happening in the past towards shaping nuclear knowledge about the nuclear history accident, but also as a contributor to shaping the public opinion about the current nuclear agenda and energy policy of humanity.

Література

1. Blouin M., Shipley M. Introduction. *The Silence of Fallout: Nuclear Criticism in a Post-Cold War World* / ed. M. Blouin, M. Shipley, J. Taylor. Cambridge : Scholars Publishing. 2017. P. 1–15.
2. Cobler B. J. Personal Narrative and Life Course. *Life-Span Development and Behavior* / ed. P. B. Baltes, O. G. Brim. New York : Academic. 1982. P. 205–241.
3. Hecker S. Nuclear Promise or Nuclear Peril? *MRS Bulletin October*. 2010. Volume 35 (10). P. 726–732.
4. Lindsay S. Rereading Chernobyl: Psychoanalysis, Deconstruction, Literature. PhD thesis, University of Stirling, 2017. 259 p.
5. Mishler E. G. Models of Narrative Analysis: A Typology. *Journal of Narrative and Life History*. 1995. № 5 (2). P. 87–123.
6. Plokhly S. Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe. Basic Books. 432 p.

Теодорович А. Ю.

к. іст. н., доцент

Національний університет Києво-Могилянська академія

СВІЙ, ЧУЖИЙ ЧИ ІНШИЙ / ІНАКШИЙ? (ЗА РОМАНОМ С. ДЗЮБИ, А. КІРСАНОВА «ЗАБОРОНЕНИЙ: ІСТОРІЯ ЖИТТЯ І БОРОТЬБИ ВАСИЛЯ СТУСА» Й ЕСЕЄМ І. ГОЛЬФМАНА «СЕРЬОЖА»)

Актуалізація проблеми. Україна все більше звільняється від радянських стереотипів і чи не в першу чергу від комплексу «молодшого брата», а також міфу про можливість повстання «всебічно розвинутої особистості». «Совецька» минувшина часто відгукується в небезпеці транслювання аналогічних мотивів у зображеній сучасною художньою літературою своєї ідилії, де всі розмовляють лише державною мовою, керуються гендерними та іншими загальноприйнятими традиціями. Через це пропонуємо осмислити рецепції образу Свого / Іншого / Інакшого / Чужого в сучасній українській літературі про радянських політв'язнів, зокрема, у романі С. Дзюби та А. Кірсанова «Заборонений...» і мемуарному есеї І. Гольфмана «Серьожа», присвяченому пам'яті українського тележурналіста та дисидента С. Набоки (1955–2003), дослідити позиції авторів цих творів щодо зображення носіїв Своєї / Чужої / Іншої культури.

Методологічні зауваги. Змалювання Свого та Іншого (іноді цей образ диференціюється з Інакшим та Чужим) є предметом жвавої дискусії в сучасному



українському та зарубіжному літературо- та мистецтвознавстві, історії, психології та філософії [1; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]. При чому вітчизняні та російські дослідники розглядають цю проблему переважно крізь призму міжнаціональних відносин. Т. Красавченко, наприклад, вважає, що імагологія як галузь літературознавства є невіддільною від компаративної імагології, яку дослідниця характеризує «як науку про вивчення «іншого» (іншої країни, народу) в суспільній, культурній та літературній свідомості тієї чи тієї країни, епохи» [6, с. 47] (*тут і далі переклад мій – А. Т.*). Серед інших шляхів наукового пізнання з цієї проблематики український історик І. Куций звертає увагу на залучення методології цивіліології (цивіліографії), що досліджує цивілізаційні образи та цивілізаційні ідентичності [7, с. 240]. Іншим важливим висновком методологічного аналізу І. Куцого є аналогія сприйняття Сходу в українській історіографії здебільшого як Іншого / Чужого, з приводу чого автор радить «дотримуватися дослідницької настанови про принципovu “нормальність” Сходу... в історії» [7, с. 246]. Показово, що за твердженням дослідника дисидентського руху в СРСР Г. Касьянова, українські історики донедавна вважали таку наукову проблему своєрідним «інтелектуально іншим» [цит. за: 7, с. 241].

Тези до тематичного аналізу: 1) закономірності у творенні образів історичних осіб можуть живитися перипетіями біографій авторів аналізованих творів: дитинство та юність, що їх провів на київській Бесарабці 60–70-х років минулого століття І. Гольфман, тоді як перші десятиліття свого життя С. Дзюба, А. Кірсанов, хоч і так само провели в центрі столиці, але в 80-х та 90-х роках; підприємницька діяльність І. Гольфмана, яка часто каралася «совєцьким» законодавством, на противагу мирним студентським рокам С. Дзюби та А. Кірсанова, які вони провели в одному і тому ж київському виші; кар'єра в міжнародному концертному шоу-бізнесі, культуртрегерська, громадська активність (І. Гольфман), режисерсько-продюсерська діяльність у театрах Росії та України (А. Кірсанов), на центральних українських телевізійних каналах (С. Дзюба);

2) «внутрішні підводні течії, які диктують звертання до історичного матеріалу, або ж вивіряння сучасності історичними мірками та критеріями» [4, с. 758], зокрема й авторські проєкції Свого / Чужого при змалюванні схожих подій мають корені в тих подіях політичного міжчасся, що відбувалися в Україні на час написання творів: президенство В. Януковича напередодні Євромайдану та революції Гідності («Серьожа» І. Гольфмана) та анексія Криму Росією, продовження військових дій на Донбасі, нові президентські вибори («Заборонений...» С. Дзюби, А. Кірсанова);

3) інтерпретаційно-виправдальний характер реалій УРСР початку 1980-х років у їхній авторській характеристиці І. Гольфмана: «Зона абсолютно органічно вписалась в это место, стала центром, вокруг которого складывались все хоть сколько-нибудь значимые для здешней жизни события» / «Зона абсолютно органічно вписалась в це місце, стала центром, навколо якого відбувалися усі хоча б які-небудь значущі для тутешнього життя події» [2, с. 327]

Виправно-трудова колонія в с. Кучино Пермської області РРФСР 1980-х років зображується натомість як щось неприродне у С. Дзюби та А. Кірсанова: «Здавалося, дощ ніколи вже не скінчиться, і саме небо заповзялося змити цю ганебну установу з лиця землі» [3, с. 22];

4) чіткий поділ на Свого в ролі держави-агресора та Чужого в ролі пригнобленого багатонаціонального народу в «Серьожі»: «Моя страна отправляла своих сыновей тысячами в афганскую мясорубку, а в пределах своих границ самозабвенно душила диссидентов и всяческое инакомыслие» / «Моя країна відправляла своїх синів тисячами



в афганську м'ясорубку, а в межах своїх кордонів до самозабуття душила дисидентів та всіляке інакодумство» [2, с. 327].

У С. Дзюби та А. Кірсанова так само присутній безкомпромісний поділ на Свого / Чужого: головна героїня роману, молода дослідниця-філологиня та водночас сестра милосердя так розмірковує про свої стосунки зі своєю антагоністкою (важко хворою Вірою Холод, колишньою полковницею КДБ): «Я раділа прогресові у спілкуванні з помираючою гебісткою і прагнула догодити їй, щоб отримати інформацію про останні дні життя Василя Стуса» [3, с. 29];

5) своєю еволюцією образ автора в І. Гольфмана дозволяє оцінити роль Інакшого (С. Набоки) у формуванні світогляду протагоніста-автора (Своїм чи Іншим наприкінці твору, судити читачеві). Ось як реагував С. Набока на мрію головного героя про еміграцію: «*Це, певно, твоя справа, і ти, старичок, довго на це чекав, але мені здається, що сьогодні – це помилка... – Ми стоїмо на порозі подій, після яких будь-яка еміграція вже не буде мати сенсу*» (курсив – І. Г.) [2, с. 336].

У С. Дзюби та А. Кірсанова схожій динамічній зміні зазнає образ Іншого, («забороненого» Василя Стуса) в очах Своєї (вправного гвинтика «совецької» реальності Віри Холод). Попри те, що життя поета насильницьки перервалося, він та його одностуді, хай і лише уві сні Віри, набувають ознак Своїх, представників нової української реальності, Віра ж перетворюється на Чужу (вже не представницю всесильної влади, а сірої маси): «Я спускалася вулицею Грушевського. І раптом побачила Стуса – він стояв біля входу на стадіон «Динамо». Дивився на протилежний бік вулиці. Навколо ані людей, ані машин. «Я вже померла?» – запитала його. Він не відповів. Просто став переходити дорогу. Я наздогнала його біля дверей Інституту літератури. Кинула йому, що він занастив свою наукову кар'єру. А Стус глянув на мене і посміхнувся... Раптом, двері прочинилися, і з них вийшов Іван Світличний. Такий, як в останні дні життя. Вони потиснули один одному руки і вдвох зайшли до приміщення» [3, с. 74];

б) важливою характеристикою Свого / Іншого / Чужого в обох творах є передання російської / української мови діючих осіб, власне деяких російських фраз українською мовою або через транслітерацію в тексті. І. Гольфман, від особи якого іде розповідь у його творі, зокрема, маркує Інакшого (Серьожу) таким чином: «Эй, друг, ты откуда? – окликнув я. – З Києва, – ответил тот по-украински. Все понятно, подумал я, опять кто-то из жителей областных районов выдает себя за киевлянина. В то время на украинском языке в Киеве говорили разве что колхозники на продуктовых рынках или туристы из канадской диаспоры» (курсив – І. Г.) / «Агов, друже, ти звідки? – гукнув я. – З Києва, – відповів той українською. Все ясно, подумав я, знову хтось із мешканців обласних районів видає себе за киянина. У той час українською мовою в Києві говорили хіба що колгоспники на продуктових ринках чи туристи з канадської діаспори» [2, с. 333].

С. Дзюба та А. Кірсанов на позначення Іншої / Чужої російськомовної Шури (першого, невдалого кохання Василя Стуса) подають її слова транслітерацією: «Вапще, как па мне, не важна, какой язык, главное то, а чьом гаварят» [3, с. 68]. Натомість Валя, майбутня дружина поета, маркується як Своя: «Перепрошую, зачинити вікно?» – запитав незнайомку Стус. – Так, зробіть ласку, – відповіла вона українською. Далі розмову було вже не зупинити» [3, с. 84];

7) «корпоративної етики» дотримувалася в останні дні свого життя Віра Холод, коментуючи гомосексуальну поведінку Свого (начальника табору): «...От і віддав наказ своєму коханцю... – Коханцю? Хіба таке було можливе в системі КДБ, де всі про всіх



усе знали?... – Неможливо! Але було... І не тільки в КДБ, а й у інших інстанціях. Скомпрометовані не знали, що про них знають» [3, с. 91].

Так само толерантно характеризує протиправну діяльність Інакшого серед Своїх (представників адміністрації) мемуарист-оповідач І. Гольфман: «В Райковцах, на зоні работал пожилой прапорщик по фамилии Врона. На тот момент он прослужил в колонии больше тридцати лет, то есть фактически все эти годы «просидел», что, конечно, не могло не сказаться на его психике и мировосприятии... Вот этот Врона, единственный, кто часто называл меня «жидок», что, впрочем, никогда не вызывало во мне обиды... Этот прапорщик, будучи очень бедным, не упускал возможности стащить из зоны домой все, что может пригодиться в хозяйстве» / «У Райківцях, на зоні працював літній прапорщик на прізвище Врона. На той момент він прослужив у колонії більше тридцяти років, тобто фактично всі ці роки «просидів», що, звісно ж, не могло не відбитися на його психиці та світосприйнятті... Оцей Врона, єдиний, хто часто називав мене «жидок», що, втім, не викликало у мене образи... Той прапорщик, був бо дуже бідним, не втрачав можливості поцупити із зони додому все, що може знадобитися у господарстві» [2, с. 332].

8) Характеристики міжнаціональних стосунків у середовищі засуджених теж аналогічні в обох творах. У «Забороненому...» Інші (в'язні сумління) – за аналогією до пригнобленого народу в «Серьожі» – перешкод у міжнаціональних стосунках не мали: «... і не кого-небудь, а співкамерника Василя Стуса – Леоніда Бородіна. Доли українського поета та російського письменника перетнулися у 1982 році... Стус, так само, як і Бородін, ненавидів підлу, брехливу та вбивчу радянську систему, але водночас поважав усі культури світу, зокрема й російську» [3, с. 156].

Розповідаючи про відносини Іншого (автор) та Інакшого (С. Набока) І. Гольфман змальовує напозір суперечливу ситуацію у їхніх стосунках: «Мы как-то быстро подружились и до самого освобождения практически все время проводили вместе. Зачем эта дружба была Набоке ... – не знаю... Где я и где украинский патриотизм?» / «Ми якось швидко потоваришували й до самого звільнення практично весь час проводили разом. Навіщо ця дружба була Набоці ... – не знаю... Де я і де український патріотизм?» [2, с. 338].

Висновуючи, на прикладі двох творів маємо змогу спостерігати еволюцію / деградацію стереотипу Свого / Чужого та Іншого / Інакшого як на особистому, так і на національному рівні. Ці схожі за тематикою твори дають також змогу простежити зв'язки Свого та Іншого / Інакшого / Чужого з гендерної точки зору, а також з позицій різного віку, соціального становища, тощо.

Література

1. Голомідова Л. Образ «Іншого» як концепт осмислення дійсності у новелах Роберта Музіля. URL: <https://cutt.ly/QgA5OEI>
2. Гольфман І. Серезжа. *Єгунець*. Київ : Дух і Літера, 2013. С. 326–341.
3. Дзюба С. Заборонений: Історія життя і боротьби Василя Стуса. Роман. Харків : Вид-во «Ранок»: Фабула, 2019. 176 с.
4. Ільницький М. Ланка зв'язку поколінь (український і грузинський історичний роман). *Ільницький М. На перехрестях віку* : у 3 кн. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 1. С. 758–768.
5. Камалова С. Образ «Чужих» в мультикультурній літературі з позиції лінгвістическої імагології (на матеріалі англоязычної художественної літератури



о палестино-израильском конфликте) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2020. 189 с.

6. Красавченко Т. Золушка компаративистики – имагология: о статусе, теории и истории. *Современная наука о литературе: Основные тенденции и проблемы* : сб. науч. тр. Москва : ИНИОН РАН, 2018. С. 46–73.

7. Куций І. Имагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в українській історіографії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Історія. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 2 (1). С. 240–247.

8. Ши С. Художественная условность в формировании образа Другого в творчестве Чингиза Айтматова : магистерская диссертация. URL: <https://science.ufr.ru/publications>

9. Camara S., White T. *Deconstructing Ideological Notions of Otherness in Far from Heaven*. Northridge : California State University, 2011. 36 p.

10. Karlsson B. *Commodification of Otherness A Qualitative Postcolonial Analysis of Representation in Contemporary French Cinema*. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1251334/FULLTEXT01.pdf>

11. Pagola Montoya I. *Discovering English(es): The Experience of Otherness Through Literature. Aspectos de filología inglesa y alemana*. 2017. № 26, С. 85–100.

Торкут Н. М.
д. філол. н., професор,
Запорізький національний університет

СМЕРТЬ КОРОЛЯ АНГЛІЇ ГЕНРІХА IV В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ РЕНЕСАНСНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ДРАМИ: Е. ГОЛЛ, Р. ГОЛІНШЕД, В. ШЕКСПІР

Смерть вінценосної особи, особливо середньовічного монарха, завжди постає однією з найпродуктивніших точок перетину історії і літератури, провокуючи дослідників на інтерпретації обставин і наслідків, а письменників на домисли щодо прихованих причин, таємних знаків, дивовижних пророцтв тощо. Серед чинників, які перетворюють фінал життєвої історії королів і королев на об'єкт прискіпливої уваги сучасників і нащадків, можна виокремити як онтологічні (нерідко смерть вінценосної особи мала місце при доволі дивних чи непрояснених обставинах або ж була насильницькою), так і ті, що мають ознаки метафізичності (втручання потойбічних сил, віщі сни, прокляття тощо).

Крім того, згідно з середньовічними уявленнями, як переконливо доводить історик Е. Канторович, король мав дві іпостасі: божественну, яка по своїй природі безсмертна й виступає наріжним каменем династичного престолонаслідування, та земну, що представлена тлінним тілом, яке народжується, живе й помирає. З огляду на це, смерть людини, яка зійшла на трон і стала помазаником Божим, виходить за рамки приватної біографії і сприймається як подія значно глобальніша за свою концептуальною сутністю і масштабніша за наслідками.

Смерть короля Генріха IV (1366–1413) – представника династії Ланкастерів, що в 1399 році узурпував англійський престол у Річарда II і, ймовірно, був причетний до підступного вбивства останнього, прикметна насамперед метафізичною складовою.



Визнаючи власну провину за насильницьку смерть Річарда II, Генріх IV дає обітницю здійснити паломництво до Єрусалиму, щоб спокутувати свій гріх. Але через пророцтво, згідно з яким йому судилося померти саме в Єрусалимі, він весь час відкладає цю подорож, і зрештою помирає у палаті Вестмінстерського палацу, яка має назву «Єрусалим». Крім того, цікавим є так званий епізод з короною, який знайшов відображення і в текстах тюдорівських історіографів і в драматичній історичній хроніці В. Шекспіра «Генріх IV (частина II)».

У тюдорівській Англії історія декларативно проголошувала власну зверхність над іншими проявами духовної активності, а фактично залишалася різновидом художньої творчості. Історичний факт, хоча й мислився як самоцінний, однак витлумачувався з огляду на ідеологічне замовлення чи політичну доцільність. Уплітаючись у цілісний контекст, він набував певного ідейного навантаження, спонукаючи реципієнта до розмислів у заданому автором напрямку. Поєднання історично достеменного, легендарного та міфопоетичного начал інспірувало читачів до проведення паралелей між минувиною і сучасністю, що давало історії право називатися «школою політики» і «школою моралі» [2, с. 250].

Хроніка Едварда Голла «Союз двох шляхетних і прославлених родів Ланкастерів і Йорків» (1548) є однією з перших «проблемних» історичних хронік, оскільки автор, як справедливо наголошує М. Барг, розглядає всі події «під одним кутом зору: наскільки благотворним було для Англії сходження Тюдорів на престол, якою мірою воно було обумовлене божественним провидінням та підготовлене всіма подіями того часу» [1, с. 101].

Змальовуючи сцену смерті Генріха IV, Е. Голл спочатку інформує про казус, що трапився в останні години життя монарха: «Будучи тяжко хворим, як пишуть історики, він наказав, щоб біля його голови на подушку поклали корону, та раптом йому стало так зле, що він знепритомнів, і здавалося, що всі життєві сили залишили його: ті камергери, що доглядали за ним та лікували його тіло, подумали, що він уже відійшов, тож накрили його обличчя льняною полотниною. Принц, його син, якого одразу ж покликали, увійшов до кімнати, взяв корону та вийшов: батько, який несподівано прийшов до тями, одразу побачив, що корони немає, і, дізнавшись, що принц, його син заволодів нею, наказав йому негайно повернутися та запитав, чому той повів себе так непристойно» [1, с. 101].

Далі історіограф відтворює діалог між принцом і королем, при цьому кожна репліка, попри всю свою лаконічність, наділена потужним характеротворчим потенціалом. Словам принца передують авторська ремарка: «сміливо відповів». Дві репліки майбутнього короля демонструють його бажання дотримуватися закону, шляхетність і, навіть, певну дотепність. На звинувачення батька він дає наступне пояснення: «Сер, і я, і всі люди вирішили, що Ви залишили цей світ, тому я, як Ваш наступник і спадкоємець, взяв її (корону – Н. Т.) як свою власну, а не як Вашу». Король реагує на це дещо неочікувано: очевидно, що він приймає таке пояснення, але водночас воно наштотує його на розмірковування щодо законності власних дій. У вуста помираючого Генріха IV хроніст вкладає такі слова: «Та яке я мав право на неї і як я насолоджувався нею, про це знає лише Бог». Схоже, що тут імпліцитно закодована ідея передсмертного страху Генріха IV, котрий свого часу узурпував владу. Згодом саме цей акцент знайде подальший розвиток в історичній хроніці Вільяма Шекспіра.

У наведеному епізоді Е. Голл поєднує дві дискурсивні стратегії – анекдот і притчу. При цьому анекдот не просто пожвавлює розповідь, а перетворює реальну або легендарну подію з життя історичних осіб на привід для репрезентації етичного модусу.



Використання діалогічного мовлення відкриває перед автором широкі можливості для логічного узгодження об'єктивного і суб'єктивного начал. Вищенаведені слова Генріха IV спонукають читачів замислитись над цілою низкою морально-етичних проблем, пов'язаних із законністю престолонаслідування, узурпацією влади та обов'язками монарха. Корона виявляється при цьому не просто матеріальним об'єктом, що наділений символічним значенням (атрибут влади), а також і субституціональною метафорою, яка активізує рефлексії щодо кореляції політики і моралі, зовнішнього і внутрішнього, земного і небесного.

Цікавим чином репрезентує останні дні короля Генріха IV на сторінках своєї праці інший хроніст Рафаель Голінshed – автор славнозвісних «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» (1577), за якими вивчав англійську історію сам Вільям Шекспір [6, с. 200]. «Хроніки» Голіншеда поєднують безпристрасну лаконічність анналів, емоційну нейтральність фактографічності та суто романічні за своєю художньою природою вставки-коментарі, де увазі читачів пропонуються авторська версія розуміння конкретних історичних прецедентів та авторське бачення потайних механізмів людських вчинків і перебігу історичних подій.

Описуючи останні дні короля Генріха IV, хроніст суттєво урізноманітнює монументальну стриманість літописного стилю, запозичену з безпосередніх «першоджерел». Одним із них, вірогідно, був вищезгаданий текст Е. Голла, про що свідчить цілковита ідентичність окремих описових речень та діалогу між помираючим королем і принцом. Але Р. Голінshed розширює епізод, розвиваючи ідею морально-психологічних страждань Генріха IV, що експліцитно представлена у діалозі, наведеному в хроніці Е. Голла. Хроніст доволі специфічним чином розгортає коротку фактографічну ремарку свого попередника про те, що смерть короля сталася в кімнаті Вестмінстерського абатства, яка мала назву «Єрусалим».

Коли Генріх IV знепритомнів, розповідає Р. Голінshed, він був перенесений до Вестмінстерського абатства, де його всіляко намагалися повернути до життя. Прийшовши до тями, король запитав камергерів, де саме він знаходиться. Коли ж почув назву кімнати, то промовив: «Хвала Господу на небесах, за те що тепер я знаю, що я помру тут, у цій кімнаті, згідно з пророцтвом, яке було мені дано, що маю завершити життя своє в Єрусалимі» [5, с. 204]. До речі, під пером В. Шекспіра ця сцена перетвориться згодом на досить оригінальний сюжетний мотив.

Манері Р. Голіншеда властиве включення до тексту хроніки внутрішніх монологів і молитов історичних персонажів, власних моралізаторських пасажів та резюмуючих вердиктів. Така техніка привносить до історичного наративу певний драматизм. Якщо в Е. Голла текст вибудовується за принципом синтагматичного розгортання теми (хвороба Генріха IV, епізод із короною, смерть короля, що сталася в кімнаті під назвою «Єрусалим»), то у Р. Голіншеда спостерігається парадигмальне розгортання авторської моральної ідеї. Генріх IV у нього – монарх, який усвідомлює власний гріх (узурпація трону) та сподівається спокутувати його. Щоправда, сам Голінshed не намагається переконати читачів у правдивості тих слів, які промовляють історичні особи в його творі, більш того – він неодноразово підкреслює, що читач має на власний розсуд вирішити, якою мірою ті чи інші слова, репліки або думки відповідають гіпотетичній дійсності: «чи було те, що він сказав, правдою, на яку так сподіваються ті, хто вірить у безглузді пророцтва та байки, чи було воно вигадкою, як це зазвичай трапляється, нехай обізнаний читач вирішить на власний розсуд» [5, с. 204].



Таким чином, історично достовірний факт репрезентується Р. Голіншедом у своєрідному психологічному оздобленні, персонаж хроніки при цьому переростає завузькі для нього рамки етикетного шаблону («король», «підлеглий», «вірний підданий», «зрадник») і перетворюється на художній образ. Автора цікавить не тільки історична конкретика (стихія факту), а і логіка людських вчинків. Це помітно розширює смисловий спектр його «Хронік», наділяючи їх певним антропологізмом. Завдяки цьому історія постає і як невичерпне джерело прецедентів, що можуть повторюватися, і як моральний урок, і як «викривальниця прихованого».

У Р. Голіншеда, як і у Е. Голла, діалоги вибудовуються з коротких реплік, небагатослівних речень та лаконічних, проте змістовно насичених фраз. Такий характер діалогічного мовлення дозволяє хроністам, не уповільнюючи загального ритму історіографічного наративу, помітно пожвавити свою розповідь. Це, з одного боку, сприяє певній белетризації їхніх історичних текстів, а з іншого – виступає важливим смислогенеруючим чинником. Якщо Е. Голл надає перевагу розлогим риторичним пасажам, які дозволяють читачам зрозуміти авторське ставлення до описуваного, то Р. Голіншед прагне інтерпретувати історичні події так, щоб його точка зору була переконливою. Такий ефект досягається за рахунок «відтворення» окремих реплік історичних осіб та акцентування прихованої «мотивації» їхніх вчинків, яка проступає як імпліцитна сутність у монологах або відкрито декларується в діалогах.

Навидовижу цікаву художню інтерпретацію епізоду з короною пропонує драматичній історичній хроніці «Генріх IV» (1596–1599) Вільям Шекспір. Написані на сюжеті з вітчизняної історії, хроніки В. Шекспіра характеризується виразним тяжінням до трагедійного звучання, високою подієвою динамікою, наявністю напруженого соціально-політичного конфлікту. Їх не можна вважати простими драматизованими ілюстраціями певних історичних подій, адже органічно поєднуючи глибокі історіософські ідеї та психологічні спостереження, вони мають незаперечну естетичну цінність.

Хроніка «Генріх IV» складається із двох самостійних частин, які утворюють органічну цілісність провідних сюжетних колізій, пов'язаних із долею трьох дійових осіб: Генріха IV, принца Генрі та Фальстафа. Шекспір створює навидовижу оригінальне драматичне полотно, що відзначається цілісністю художньої концепції, виразним окресленням характерів, чіткою композиційною структурою, в якій органічно поєднуються дві рівноцінні сюжетні лінії. Перша з них, що подана у віршованій формі, представляє світ високої політики, де вирішуються державні справи і приймаються історичні рішення, друга ж – у прозовій формі змальовує сферу повсякденного життя тогочасної Англії, репрезентуючи цілу галерею яскравих і повнокровних художніх образів представників широких соціальних верств. За масштабністю творчого задуму та мистецькою віртуозністю його втілення ця хроніка може бути прирівняна, за словами М. Ван Дорена, до собору, грандіозна велич якого через велику кількість нефів і порталів не порушується, а навпаки, лише зростає. «Історія постає в ній у найширшому сенсі: знаходиться місце і для таверн, і для повій, і для п'яничок; героїчна драма тут супроводжується всюдисущою пародією і волаючим голосом правди. Як наслідок – створюється більш ніж переконливий образ реальної дійсності» [4, с. 116].

Не порушуючи в цілому загальної історичної канви, Шекспір орієнтується насамперед на реалізацію власного творчого імперативу. Він керується виключно художніми спонуками, коли вдається до ущільнення часу, перегрупування окремих подій, привнесення нових ідейно-змістових акцентів, що сприяють більш виразній



характеристиці головних дійових осіб і більш рельєфній репрезентації художньої концепції твору.

П'ята сцена IV дії у другій частині діалогії змальовує останні години життя Генріха IV, причому зв'язок шекспірівського тексту з першоджерелом – хронікою Р. Голіншеда – не викликає жодних сумнівів. Утім, під пером геніального драматурга добре відомий його сучасникам епізод з короною набуває нових ціннісних смислів і особливої художньої переконливості.

На початку сцени ми дізнаємося, що хворий король засинає і саме в цей час в кімнату заходить його син принц Генріх, який бажає залишитись наодинці з батьком. Внутрішній монолог принца сповнений філософських розмірковувань і водночас психологічно переконливий. Спочатку Генріх з гіркотою констатує, які небезпеки й тяготи несе в собі корона:

Чому лежить корона на подушці,
Ця подруга постелі неспокійна?
Блискучий клопіт, золота тривого,
Що браму снів тримаєш часто навстіж
В безсонну ніч! Ось він з тобою спить,
Але не солодко й не міцно так,
Як той, хто в простім ковпаку нічному
Хропе всю ніч на тапчані твердім.
Величносте, як болю завдаєш ти
Своєму носієві, – ти для нього,
Мов панцер пишний у спекотну днину,
Що, захищаючи, пече... [3, с. 325].

Згодом, помітивши, що легка пушинка непорушна перед вустами короля, принц висловлює щирий смуток з приводу його смерті, кладе собі корону на голову і дає обітницю бути спадкоємцем престолу, достойним пам'яті батька-державця. Такі серйозні слова із вуст принца, який вів розгульне життя у товаристві розпусників і шибайголів, до певної міри дисонують із тим образом-іміджем, який складався у реципієнта протягом першої частини діалогії. Але водночас, вони виступають своєрідним водорозділом між двома етапами життя цього героя: на наших очах народжується майбутній король – Генріх V, який буде найпривабливішим у галереї шекспірівських монархів.

Не менш важливим для загальної концепції і цієї сцени, і твору в цілому є й наступний монолог Генріха IV, коли той опритомнів, побачив, що з подушки зникла корона і дізнався, що її забрав принц. Тут бачимо і гіркоту батьківського розчарування, і весь біль від усвідомлення того, що всі його труди і навіть гріхи, які він вчинив заради корони, були марними, адже:

...За нашу ж працю
Як трутнів нищать нас. І цю гіркоту
У смертну мить повинен пити батько [3, с. 326].

Діалог між королем і принцом вражає психологічною переконливістю, а динаміка емоційних трансформацій (перехід від відчаю й образливих звинувачень на адресу сина до прийняття його позиції, визнання її слушності й зрештою до гордості за нього) не залишає реципієнта байдужим. Риторична репрезентація драматичної життєвої колізії, яка постає у двох контрастних проєкціях, запускає механізм емпатії. Спочатку ми бачимо ситуацію з «викраденням» корони очима вмираючого короля:

Невже мій трон так прагнеш ти посісти,



Що цей вінок завчасно одягаєш? ...
Та потерпи. Такий легкий вітрець
Підтримує моєї влади хмарку,
Що скоро упаде вона. Мій день
Потьмарився. Мою корону вкравши,
Що й без гріха б дісталася тобі
За декілька годин, ти в смертну мить
Припущення мої скріпив печаттю:
Не любиш ти мене...
Змішай мій прах із прахом забуття [3, с. 327].

Наступний текстовий пасаж – пояснення принцом власної поведінки і логіки, якою він керувався, справляє враження, подібне до проявлення негативу фотоплівки. Його слова емоційно наснажені і водночас раціонально логічні, але за цією раціональністю приховується не тверезий розрахунок чи прагматично-корисливі спонуки, а містична експлікація метафізичного смислового потенціалу низки метафор, якими принц наділив корону у попередньому своєму монолозі. Він пояснює батькові:

Ввійшовши, думав я, що ви померли,
І, сам від того напівмертвий, гнівно
Став докорять короні, мов живій:
«Важкі турботи, зв'язані з тобою,
Знеслили мого батька тіло.
Зі злата щирого тебе скували,
Однак воно мені найгірше в світі...»
... Із тим
Докором я, велителю державний,
Надів на голову твою корону,
Щоб ніби з ворогом, який убив
Мого батька на очах у мене,
До бою стать, як вимагає честь
Од вірного наступника престолу [3, с. 329].

І для короля, і для сучасників драматурга, патетична риторика принца була цілком переконливою. Генріх IV, побачивши у поведінці сина промисел Господній, схвально відгукується про його мудрість, дає поради щодо керування державою і благословляє на щасливе правління. Крім того, у фінальній промові короля лунає розкаяння у гріхах, які він вчинив заради трону. І відправною точкою цих зізнань постає знову ж таки корона:

... Те відає лиш Бог,
Яким крутим та звивистим шляхом
Сягнув корони я. Мені лиш знати,
З яким я острахом носив її.
Тобі вона дістанеться законно [3, с. 329].

Ідея щодо законності престолонаслідування принцом Гаррі, який ось-ось стане Генріхом V, обігрується в цій промові на різні лади: батько не просто розгортає перед сином панораму своїх ганебних або кривавих діянь, але й наголошує на тому, що:

Однак все зміниться з моєю смертю:
Що захопив я силоміць, тепер,
Перейде, сину в спадщину до тебе, –



Корону ти носитимеш по праву! [3, с. 329].

До речі, акцент на тому, що попри всі гріхи батька, який незаконно зійшов на трон, син уже буде законним королем, приховував у собі серйозну політичну небезпеку, адже по суті він міг розглядатися як своєрідне захоочення до узурпації влади.

Отже, смерть короля Генріха IV в драматичній хроніці В. Шекспіра зображена і як драматична подія приватного життя головних героїв (батька і сина), що викликає потужні контрастні емоції, і як історична подія глобального масштабу. Напівлегендарний епізод з короною, який, вірогідно, мав місце в реальності, використовується драматургом не лише як фабульний момент, але і як привід для філософських та етико-педагогічних рефлексій, як свого роду «школа політики і школа моралі» і водночас як важливий елемент творення художніх образів, така собі характерологічна стратегія.

Література

1. Барг М. А. Шекспир и история. Москва : Наука, 1979. 216 с.
2. Горкут Н. «Школа політики» і «школа моралі»: епістемологічні засади англійської ренесансної історіографії. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2013, Вип. 20–21. С. 225–250.
3. Шекспір В. Генріх IV. Твори : в 6 т. Київ : Дніпро. Т. 3. С. 250–348.
4. Doren M. Van. Shakespeare. New York : Doubleday, 1939. 344 p.
5. Holinshed R. The Chronicle (selections). *Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration* / ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. New York : W. W. Norton & Co, 1956.
6. Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration / ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. New York : W. W. Norton & Co, 1956. 1123 p.

Федоренко О. Б.
к. філол. н.

Криворізький фаховий коледж економіки та управління
ДВНЗ КНЕУ імені В. Гетьмана

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розповідаючи про козаків, романісти передусім спираються на фольклорну основу – безпосередньо включають до сюжетної канви своїх творів міфи, легенди, перекази про характерників. Так, у романі «Іван Сірко» (1992) В. Кулаковський подав фольклорно-легендарну інтерпретацію образу героя. Вустами освіченого літописця автор «передбачає», що пам'ять про таку видатну людину, як Іван Дмитрович Сірко, житиме вічно, бо вже за його життя про народного улюбленця розповідають легенди, а незабаром казки складатимуть і думи співатимуть [див.: 4, с. 6]. Характерництво героя письменник розкрив, доповнивши сюжет вставними легендами – розповідями літописця Михайла Дидаскала. От повернувшись додому з Січі, літописець (довірена особа кошового) розповідає дітям і онукам казки та легенди про незвичайне народження Івана Сірка на світ із зубами: за легендою, коли баба-повитуха проносила новонародженого хлопчика повз столу, він захопив й одразу з'їв пиріжка. Люди побачили в тому знамення, що цей хлопчина, як виросте, зможе подолати ворогів рідного народу [див.: 4, с. 258]. Відомо декілька фольклорних і літературних версій цієї легенди [див.: 9, с. 37–39].



І. Павленко дослідила часопросторовий аспект сприймання характерництва, зазначивши, що в легендах розповідається про потаємні можливості запорожців: вони, з погляду оповідачів, набагато потужніші за їхні власні, а тому і діяння вагоміші, і небувале для сучасників сприймається як належне для героїв минулих часів [див.: 7, с. 113]. Науковець відзначила, що козак здобував особливі характерницькі здібності у процесі обрання його кошовим отаманом: свідомо «народжуючись», він переходив до вищої військової жрецької касті [див.: 7, с. 119]. В. Ятченко визначив, що відповідно до народної рецепції козаки-характерники нагадують шаманів: вони здатні до «перевтілень», невразливі до зброї тощо [див.: 12, с. 234].

Номінації «козак Сірий» та «Сірий з товариством» у народних піснях можуть бути доказом віри людей у перевтілення козацького ватажка на вовка. Як бачиться, саме ці пісенні мотиви застосував Л. Горлач у віршованому романі «Чисте поле» (1990), зокрема в епізоді допиту полоненого асоціації з вовком викликає самохарактеристика Сірка:

Розповідай, – як тільки вийшов джура,
Сірко звернувся до татарчука. –
Кажи про все, допоки ціла шкура.
У мене на татар важка рука [1, с. 35].

Додавши до художнього тексту роману «Іван Сірко» вставних легенд, В. Кулаковський удається до їхнього фактичного переказування: «А ще розповідають, що коли хто ударить Сірка шаблею по руці, то й шкіри не розрубає – тільки синяк буде» [4, с. 259]. Легендарний мотив сакральності Сіркової правиці застосував і Ю. Хорунжий: у романі «Любов маєш – маєш згоду» один із персонажів-козаків розповідає, що після смерті отамана запорожці возили його руку задля перемоги [див.: 11, с. 87]. Так романісти художньо інтерпретували легенди «Сила Сіркової руки», «Сірентій праворучник» та інші [див.: 8, с. 117–119].

А в романі «Під Савур-могилою» (1993) А. Химко інтерпретував відому з фольклору невразливість характерника Сірка до зброї – в епізоді після бою Сірко бачить у своєму тілі три стріли і розуміє, що він не тільки живий, а й добре себе почуває [див.: 10, с. 202]. Водночас А. Химко зауважив, що Сірко і сам сприяє поширенню легенд про свої унікальні можливості. Додавши роману ознак авантюрного жанру, автор подав епізод, коли отамана врятував щасливий випадок. Сірко обіцяє звільнити людолова, який вцілів у нього стрілою, за умови, що той розкаже татарам про невразливість урус-шайтана. Ординець все ж очікував, що отрута вплине на козацького ватажка, однак упродовж усього шляху до Січі він добре себе почував і був у гарному гуморі. Тож татарин переконався, що Сірко – непереможний [див.: 10, с. 158].

Включивши до художньої канви роману «Чисте поле» фольклорні відомості про сина кошового Петра, Л. Горлач домислив інформацію про його здібності – своїми ділами син помножує славу Івана Сірка [див.: 1, с. 127], тобто письменник висловив думку про генетичну спадковість характерництва. Інтерпретуючи народну пісню про загибель сина Сірка, Л. Горлач емоційно, як і Ю. Мушкетик у «Ясі», показав душевний стан горя козацького ватажка і батька Івана Сірка, використовуючи такі художні засоби, як порівняння, метафори:

Він був би упав, та тримала холодна ворина,
він був би заплакав, та сльози вогнем запекло.
Отак і хитався, як всохла стара яворина,
і серце стогнало, і в скронях надсадно гуло [1, с. 135].



У романі «Яса» (1987) Ю. Мушкетик застосував провідний мотив народної «Пісні про Романа Сірка» [див.: 2, с. 240] – митець розкрив душевні страждання убитого горем батька-Сірка. Коли загинув Роман, Сіркові здалося, що від нього відступився світ. Він ледь ішов, гойдаючись і пригинаючись до землі. Тоді Сіркові ввижалися страдницьке обличчя Сірчихи та бліде, майже дитинне, обличчя сина. Від того Сірко тяжко застогнав. По смерті Романа його вже ніщо не радувало, з того часу ніхто не чув його веселого сміху. Ватаг відчував гострий настійливий біль, неначе в його душу встромили чорний гострий цвях. Козацька справа повернула Сірка до життя [див.: 6, с. 504–505].

В. Кулаковський творчо розробив легендарний мотив про те, що в уяві ворогів Сірко – нездоланий характерник. Так, нуреддин-султан (наступник ханського престолу) не вірить у чутки про хворобу старого Сірка, оскільки переконаний, що характерник урус-шайтан житиме понад сто років. Можливо, і тепер хитрий Сірко лише прикидається, тому слід збільшити дозори і збирати військо. Боячись навіть старого і тяжко хворого Сірка, хан Мурад-Гірей пам'ятає, що урус-шайтан завжди дивував своєю хоробрістю, тому треба бути на варті. Тож логічним видається авторський домисел про те, що хан виношує підступний задум прискорити смерть непереможного Сірка звісткою про смерть його сина [див.: 4, с. 196–197]. Все ж оптимізмом сповнена промова Семена Палія, наступника Івана Сірка, який провідує старого отамана на його пасіці. Палій визнає наслідки діянь і характерництва Сірка для України й обіцяє продовжити його справу [див.: 4, с. 284]. Цей сюжет немов продовжив розробляти Ю. Хорунжий у романі «Любов маєш – маєш згоду», показавши Палія незборимим велетнем, характерником, улюбленцем козаків [див.: 11, с. 101, 104, 126, 146].

У романі-хроніці «Гетьман Кирило Розумовський» (Мюнхен, 1961) М. Лазорський навантажив основну сюжетну лінію позафабульними елементами – вставними легендами про козаків-характерників. Малий Кирик слухає в рідному селі Лемеші розповіді старого діда Опанаса про таких надзвичайно дужих козаків, що як один розверне вуса, то не зайде в хату. Дід запевняє хлопця, що непереможні богатирі справді жили в давнішні часи на Січі, наприклад, Грицько Горбатий, якому прислужували три чорти. Так повелося тому, що цей характерник був дуже сильний, дмухнувши міг звалити людину з ніг [див.: 5, с. 91]. Тож романіст подав народне визначення поняття «характерник» – це такий запорожець, який уміє себе «замолитвувати», і його не візьме зброя (коли куля вдарить характерникові в груди, то сплескається, а козак стоятиме і хоч би йому що). За переказами, таким був січовик Семен Вишкварка. Дід розповів і про важливість збереження характерницьких таємниць: адже якщо відкрити ту молитву, то одразу відійде її сила, і характерник стане звичайним козаком. Водночас дід зауважив, що далеко не всі могли стати характерниками – це визначено Богом [див.: 5, с. 91, 92, 428].

Далі М. Лазорський повертається до цих епізодів – своє дитинство останній гетьман згадує на засланні. Крім того, автор наголошує, що легенди про козаків-характерників викликали у хлопця настільки сильні емоції (захоплення, страху, подивування), що, ставши гетьманом, Кирило Розумовський під час свого правління дає певне полегшення козацтву. Письменник подав уявлення простих людей про гетьмана Кирила Розумовського: він начебто діє спільно з козаками-характерниками з метою відновлення Гетьманщини і Запорозької Січі. Для цього гетьман разом із полковниками вночі літають на чарівних конях до задунайських козаків, домовляються з ними щодо подальших дій, а на ранок повертаються додому [див.: 5, с. 486]. Доповнивши сюжет вставними легендами, М. Лазорський змалював козаків-характерників найстійкішими оборонцями Запорозької Січі. Так, один із козаків, учасник тих подій, розповідає, що й



характерники не змогли протистояти численному московському війську. Їх повбивали москалі, як приміром, Сову: його не брала куля, тому напали на нього зненацька два десятки гусарів, відрубали йому голову й наткнули на списа [див.: 5, с. 459].

Як бачиться, цей сюжет далі розробив Р. Іванчук в історичному романі «Журавлиний крик» (1988). У кульмінаційному епізоді роману (при загрозі зруйнування Запорозької Січі) автор показав надзвичайну рішучість і силу духу козаків, які воліли на смерть захищати Січ-матір, водночас – нерішучість і покірність кошового отамана Калнишевського, який вирішує не протидіяти царському війську, що обступило Січ. Навіть більше, кошовий запропонував зустріти вороже військо хлібом-сіллю і покластися на Бога [див.: 3, с. 194]. Усе це згадує Калнишевський на Соловках. Після розкриття історичного факту (зруйнування Січі) митець подав його фольклорну інтерпретацію, за якої козаки і їхній отаман Калнишевський наділені надзвичайними характерницькими здібностями. Потьомка підійшов із незчисленним військом до Січі і лупить із гармат, а козаки хапають ядра і вціляють ними в гусарів. Відтак знесилившись, козаки-характерники пішли за Дунай. Залишився на Січі один Калниш, і схопити його не могли [див.: 3, с. 271]. Про героїчну оборону Січі старий козак (учасник або просто сучасник тих подій) за Дунаєм розповідає дітям казки, бо дізнавшись правду, вони можуть осудити й відцуратися своїх козацьких прадідів.

Думка про те, що запорозькі характерники захищали рідну землю і народ, наповнює роман «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорського. Зокрема, селяни сподіваються, що саме козаки-характерники здобудуть для них волю [див.: 5, с. 44], адже характерництво асоціюється в людей передусім із фізичною силою. Про це автор розповів на прикладі козаків Явтуха Ковіньки (Важкого) і Семена Неживого – другорядних персонажів твору. Коли козак Явтух прибуває на Січ і гідно проходить перше бойове хрещення, то запорожці припускають, що він – характерник [див.: 5, с. 177]. Пізніше цей козак здобуває на Січі прізвисько Важкий. А неабиякі здібності курінного отамана Семена Неживого автор відзначив, порівнюючи його з найвідомішим характерником Іваном Сірком. Так, курінного Уманського куреня Семена Неживого боїться навіть тодішній кошовий, тому що всі козаки поважають його і називають поза очі другим Сірком [див.: 5, с. 186]. Митець розповів, що ці двоє козаків (Явтух Важкий і Семен Неживий) очолюють повстання проти польської шляхти, захищаючи рідну православну віру. М. Лазорський зауважив, що після зруйнування Січі козаки згадують характерництво, авторитет і безстрашність Івана Сірка, сподіваючись на Кубані відродити козацькі вольності – «воскресити дух Сагайдачного та Сірка» [див.: 5, с. 462, 564].

Ставши частиною художнього світу українського роману другої половини ХХ століття, образ козака-характерника мусив зазнати певних трансформацій у порівнянні зі своїм фольклорним прототипом, щоб лишатися пізнаваним читачами, які, звісно ж, не мали змоги сформувати його із власного життєвого досвіду. Отже, у цих літературно-художніх умовах його цілком можна розглядати як до певної міри сталий тип, здебільшого фольклорного походження.

Накопичення прикладів художніх утілень образу козака-характерника та, відповідно, їх рецепцій зумовлює ускладнення і його самого, і його зв'язків із художнім світом твору. Це, своєю чергою, спричинює перетворення на відповідних рівнях поезики: від тропіки до наративно-композиційних пластів – і формування нових рис авторських стилів.

Багатоаспектне вивчення того, як образ-тип козака-характерника входить у художній світ роману відповідної тематики, як змінюється сам із часом і які зміни в



художньому творі викликає, дає можливість зрозуміти деякі аспекти розвитку українського історичного роману другої половини ХХ століття.

Література

1. Горlach Л. Чисте поле : історичний роман у віршах. Київ : Радянський письменник, 1990. 236 с.
2. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. Киев : Издание редакції журналу «Кіевская Старина», Тип. Г. Т. Корчак-Новицкаго, 1893. IV. 249 с.
3. Іваничук Р. Журавлиний крик : історичний роман. Львів : Каменяр, 1989. 375 с.
4. Кулаковський В. Іван Сірко : роман. Київ : Молодь, 1992. 320 с.
5. Лазорський М. Гетьман Кирило Розумовський : роман-хроніка 18 віку / післямова О. Мишанича. Київ : Обереги, 2003. 656 с.
6. Мушкетик Ю. Яса : роман ; післямова В. Смоля. Київ : Радянський письменник, 1987. 597 с.
7. Павленко І. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини: буття у просторі і часі : монографія. Запоріжжя : ЗНУ, 2006. 243 с.
8. Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини / упор. і автор приміток В. Чабаненко. Київ : Дніпро, 1990. 261 с.
9. Федоренко Д. Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в українській етнопедagogіці, фольклорі та етнології : нетрадиційний навчально-виховний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 1999. 144 с.
10. Химко А. Під Савур-могилою : історичний роман. Київ : Український письменник, 1993. 446 с.
11. Хорунжий Ю. Любов маєш – маєш згоду : історичний роман. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. 332 с.
12. Ятченко В. Шаманізм і шаманство в українців: вигадка чи реальність? (роздуми й запрошення до дискусії). *Українознавство*. 2006. № 3. С. 233–236.

Філоненко С. О.
д. філол. н., професор
Бердянський державний педагогічний університет

ЛЕМБЕРГ – БЕРЛІН – ВЕНЕЦІЯ: ШПИГУНСЬКІ ІСТОРІЇ В РЕТРОДЕТЕКТИВАХ Б. КОЛОМІЙЧУКА

У сучасному українському письменстві ретродетектив посідає одне з чільних місць серед популярних жанрів. Його презентують цикли творів Владислава Івченка, Андрія Кокотюхи, Лори Підгірної та Богдана Коломійчука, окремі романи Ірен Роздобудько, Юрія Даценка, Василя Добрянського та інших. Здебільшого автори ретродетективів зосереджуються на прочитанні тексту певного історичного періоду і певної локації – межі ХІХ–ХХ століть, періоду Визвольних змагань 1917–1921 років; Російської імперії, Австро-Угорської імперії тощо. Життя в останній стало поживним матеріалом для детективістів, позаяк воно оповите численними міфами і є предметом ностальгії за «найяснішим цісарем» і «бабцею Австрією». Якщо в радянській історіографії панував критичний дискурс стосовно цієї імперії і місця українців у ній, то наразі Габзбурзька монархія постає як «золотий вік», «частина спільного для Центральної Європи культурного спадку» і



«символічний маркер відмінності ліберально-демократичної Європи від комуністичної Євразії», за словами Елеонори Нарвселіус [3].

Цикл ретродетективів Б. Коломійчука про комісара поліції Лемберга Адама Вістовича складається з кількох видань: збірок повістей «Таємниця Єви» (2014), «В'язниця душ» і «Небо над Віднем» (2015), роману «Візит доктора Фройда» (2016). Після кількарічної перерви цикл продовжили два романи: «Готель «Велика Прусія» (2019) та «Експрес до Галіції» (2020). Змінилося видавництво – з «Фоліо» (серія «Ретророман») на «Видавництво Старого Лева», іншим, більш елегантним, став дизайн обкладинки, наново розроблений Тетяною Омельченко. Події першої частини циклу охоплювали 1902–1919 роки, під фінал комісар ставав емігрантом після розпаду імперії. «Візит доктора Фройда» став свого роду приквелом, як і два найновіші романи, що переносять читача відповідно в 1905 і 1906 роки. У жанровому мисленні автора також фіксуємо зміни. Перші повісті й оповідання про Адама Вістовича органічно синтезували детектив, авантюрні та містичні (готичні) складові, однак у романах «Готель «Велика Прусія» та «Експрес до Галіції» на перший план вийшла шпигунська історія.

Це можна пояснити специфікою життєвого матеріалу, взятого Б. Коломійчуком для зображення. У передвоєнні роки, на початку ХХ століття, посилювалася напруга між Прусією, Австро-Угорщиною та Росією, великі міста ставали геополітичними театрами, на сцені яких грали спецагенти, контррозвідники, терористи. Відтак, діяльність правоохоронних органів, у тому числі й кримінального розшуку, неминуче політизувалася, йшлося про суперництво «контор»: поліції та Evidenzbuго (австрійської контррозвідки) – у викритті зловмисників. По-друге, шпигунський жанр у сучасній масовій культурі (в літературі, кіно, на телебаченні) переживає нове відродження, підживлюючись актуальним геополітичним протистоянням, шпигунськими викриттями і скандалами. Теперішні конфлікти, лінії напруги переносяться на події минулого, породжуючи «багатоповерхові» сюжетні й жанрові конструкції, як-от у відомому серіалі «Вавилон-Берлін» за романами Фолькера Кучера (Німеччина, 2017–2020), де детективні, політичні, шпигунські, авантюрні мотиви презентовані в стилі неонуару. На мій погляд, саме цей серіал став одним із джерел натхнення для Б. Коломійчука в написанні продовження циклу про Адама Вістовича – як в окремих лініях (наприклад, потяг із російським золотом, подвійне життя жінки-спецагентки), так і в загальній атмосфері нуару (для прикладу: «Небо над Берліном простягнулося похмурим куполом, що металевим блиском віддзеркалювався у неспокійних водах Шпрее» [1, с. 121], «Осінь цього річ препаскудна» [1, с. 21], «Паскудне місце» [1, с. 54]).

З кожним твором циклу розширювалася географія дії. Львів-Лемберг уже не є винятковим домінантним сюжетним центром, як це було в початкових історіях. У «Візиті доктора Фройда» дія, окрім столиці Галіції, почасти відбувається в Данцігу (Гданську) і Відні, в «Готелі «Велика Прусія» – у Позені (Познані) та Берліні, у «Експресі до Галіції» – у Венеції, Бадені, Берні. Така «європеїзація» детективної історії відбиває відносну свободу пересування героїв у межах західного світу, а також вписує історичний Львів до спільного європейського простору. Широка географія дає автору змогу змалювати шпигунські ігри між імперіями, розкрити зіткнення політичних інтересів різних країн та спільнот.

Відповідно до конвенцій нуару, романи Б. Коломійчука зосереджені на зв'язках політики, сексу і криміналу. В «Готелі «Велика Прусія» верхи суспільства: фабрикант, полковник, статс-секретар міністерства, банкір – укладають таємну змову з кримінальним королем, босом позенської мафії Удо Вінкелем, щоб запобігти в Позені впливу



російських шпигунів і контрабандистів, які шкодять німецькому бізнесу: «Не лише російські пройдисвіти, злочинці та авантюристи звернули свій погляд на Захід. Була реальна загроза, що цілком легальні ділки створять конкуренцію тутешнім підприємцям. Від їхньої присутності на ринку могла добряче постраждати економіка імперії... Але найбільшою загрозою полковник Альсдорф вважав російських шпигунів. Власне з ними, цими паскудними щурами, що проникали в найглибші закутки державного апарату, він мав намір боротися в першу чергу» [1, с. 111–112]. В «Експресі до Галіції» ведуться пошуки порнографічного рукопису, де описані юнацькі пригоди міністра поліції Фердинанда фон Шпрегорфа, і паралельно кілька угруповань борються за потяг із золотом російського дворянина-емігранта. Шпигунська історія реалізується через традиційні атрибути жанру: шифровки, амули, передавальні пристрої, таємні зустрічі спецагентів і спецагенток. Комісар Вістович мимоволі втягнений в історії з полюванням за російськими шпигунами, мусить укладати тимчасові і не зовсім законні союзи заради розкриття вбивств, зберігати власні секрети (наприклад, «сірий капітал») від австрійської влади. Будучи функціонером, але віддаленим від місця служби, герой діє скоріше як приватний детектив, часом порушуючи закон, щоб виплутатися з чергової халепи.

Окрема лінія обох романів – складні стосунки комісара з полковником Редлем, що включають суперництво, загрозу, часом співробітництво. Альфред Редль – реальна історична особа, очолював агентурне відділення розвідувального бюро Австрійського генерального штабу, керував військовою контррозвідкою. Будучи уродженцем Львова і відвідуючи місто у справах, він справді міг контактувати із Адамом Вістовичем в описаний час: «...Обидва походили з львівських сімей залізничників, навчалися у Відні та повернулися потім назад до свого міста» [2, с. 99]. Конфлікт комісара з полковником – завжди незавершена історія з відкритим фіналом, оскільки самі політичні зрушення передвоєнного часу внесуть корективи в долі обох героїв (історичного Редля було викрито як подвійного агента, який працював на Росію, і він застрелився в 1913 році). В сюжетах обох романів Вістович перемагає Редля, викриває шпигунів, убивць, виживає в замаху – у такий спосіб продемонстровано торжество розумного сищика-русина над впливовими імперськими органами. Змальовуючи мультикультурний світ Австро-Угорщини і, зокрема, Лемберга, Б. Коломійчук не загострює етнічні конфлікти: у львівській поліції служать австрієць Шехтель, поляк Самковський, єврей Фельнер і українець Вістович. Хоча кар'єра русина в правоохоронних органах є скоріше винятком, що визнає його директор, однак «всі, хто служили у поліції, були найперше львів'янами, які робили одну справу, й дуже часто в небезпечних ситуаціях мусили довіряти один одному. І тоді «народовість» того чи іншого колеги цікавила їх в останню чергу» [1, с. 81–82].

Відтворюючи атмосферу початку ХХ століття, Б. Коломійчук апелює до реалій того часу: зброї, автівок, цигарок, алкоголю, газет, музичних творів, називає кнайпи і ресторани, згадує про підпільні еротичні клуби і таємні товариства містиків. Утім, загальний образ Австрії і Галичини не виглядає в романах цукерково-милим: автор описує абсолютно неромантичні історії, забарвлені відчуттям воєнного апокаліпсису, що насувається на Європу. Клубок брехні, брудних таємниць, інтриг влади, кримінальників, шпигунських мереж нагадує «вавилонське» стовпотворіння в серці західного світу, що символізує приховану сторону респектабельного життя в імперії.

Література

1. Коломійчук Б. Готель «Велика Прусія»: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 280 с.



2. Коломійчук Б. Експрес до Галіції : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 352 с.

3. Нарвселіус Е. Аромат пам'яті з присмаком ностальгії: тематичні ресторани в пограниччях Центрально-Східної Європи. Україна модерна. URL: <https://uamoderna.com/md/narvselius-thematic-restaurants-see>

Хвостенко Є. Ю.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: к. філол. н., доц. Ніколаєнко В. М.

«НЕНАДІЙНИЙ» НАРАТОР У РОМАНІ О. ІРВАНЦЯ «ХАРКІВ-1938»

Наративна організація тексту завжди була одним із найважливіших факторів адекватної комунікації розповідача та реципієнта. Чим краще впорядкована розповідь і чим авторитетнішим видається розповідач, тим більша вірогідність того, що слухач довірятиме його словам і реагуватиме, тим позначаючи свою «присутність», співучасть у творчо-комунікативному процесі. Слушним є зауваження М. Підодвірної: «Саме від наратора залежить зміст і організація фікційного світу, тому автор вибирає особливу наративну стратегію, яка адекватно висвітлить його ідею» [4, с. 5].

Авангардизм початку ХХ століття не лише приніс нові теми й творчі стратегії, а й спонукав митців дивитися на розповідь під іншим кутом зору. У світі, що змінювався буквально на їхніх очах, неможливо було втриматись від наративних експериментів, що дивують навіть сучасних читачів, добре ознайомих із пост- і метамодерними текстами. Головним новаторством у цій царині стало те, що всезнаючий наратор поступився так званому «ненадійному розповідачеві», котрий міг увести реципієнта в оману, недоговорити важливі подробиці, надмірно фокусуватися на сторонніх деталях, нав'язувати власне ставлення до інших персонажів тощо. Однак суспільна криза, світові війни та кілька десятиліть прокрустового ложа соцреалізму нівелювали прагнення письменників формувати розповідь у нестандартний, до цього не бачений спосіб. Незважаючи на те, що ця епоха давно минула, і в літературі знову з'явилося розмаїття наративних стратегій, потреба дослідити специфіку та функціонування «ненадійного» наратора в українській літературі залишається відкритою – в цьому й полягає актуальність поданої теми.

Мета розвідки – дослідити, як реалізовано ідею «ненадійного» наратора в «антиантиутопії» О. Ірванця «Харків-1938». Поставлено такі завдання: 1) охарактеризувати сутність «ненадійного» наратора; 2) окреслити основні параметри наративної стратегії роману «Харків-1938» в контексті заданої теми; 3) проаналізувати образ розповідача.

Наративні дослідження склали суттєву частку наукових розробок М. Абрамса, Р. Барта, В. Бута, Ж. Дерріди, Г. Жилічевої, Я. Манфреда, Ш. Ріммон-Кенан, В. Тюпи, В. Шміда та інших. Сучасні фахівці О. Вещикова, Н. Римар, Р. Савчук, О. Ткачук плідно працюють у цій царині, а дослідженням власне «ненадійної» нарації займаються Ю. Бережанська, О. Білинська, Л. Довбенко, М. Підодвірна.

Наратор – це своєрідний центр текстуальних координат, котрий визначає орієнтири розповіді та впливає на реципієнта, змушуючи його формувати певне уявлення про художню дійсність. Він нерідко ототожнюється із протагоністом, одним із ключових



персонажів або просто стороннім спостерігачем. Як зазначає Л. Довбенко: «У фігурі наратора втілюється свідомість, що забезпечує цілісність структури й композиції тексту» [1].

Оскільки наративні дослідження є достатньо молодою дисципліною, їм властива нечіткість і неоднозначність понятійного апарату. Через це деякі дефініції можуть бути тотожними або недостатньо інформативними для реципієнта. Так і в заданій темі спостерігаємо розбіжності в трактуванні: наприклад, В. Бут стверджує, що реципієнт стикається з «ненадійним» наратором, коли «норми наратора й «імпліцитного» автора не збігаються» [цит. за: 5, с. 41]. Дослідники В. Шмід та А. Нюннінг не зовсім погоджуються зі сказаним, вважаючи, що в сучасній науці доречно говорити не про взаємини «наратор – автор», а «наратор – читач» [див.: 5, с. 41].

М. Підодвірна вважає найбільш обґрунтованим тлумачення М. Абрамса: «Ненадійний наратор – це той, чий сприйняття, інтерпретація та оцінка подій, які він подає, не збігаються з імпліцитними судженнями і нормами, що їх маніфестує автор, і які, як він (автор) очікує, поділятиме пильний читач» [цит. за: 4, с. 6]. Усякий наратор змушує читача сприймати текст через призму власного сприйняття, однак «ненадійний» наратор свідомо чи несвідомо вводить реципієнта в оману, заплутує чи підігрує недовірливість до того, про що йдеться.

Що ж до критеріїв визначення «ненадійного» наратора, то тут теж зустрічаються різні погляди. Дослідники Ш. Ріммон-Кенан, М. Флудернік, В. Ріган та інші представляли різні концепції, акцентуючи на типажах – наприклад, егоцентрист, божевільний, блазень, брехун та інші). Найбільш придатною для аналізу постаті «ненадійного» наратора вважаємо концепцію А. Нюннінга. Наведемо з неї кілька критеріїв: 1) явні суперечності та неточності в наративному дискурсі; 2) неузгодженість слів і дій наратора; 3) розбіжності між тим, як себе уявляє наратор, і яким його бачать інші; 4) розбіжність між тим, як наратор сприймає інших персонажів, і як він із ними взаємодіє; 5) невідповідність інтерпретації подій їхньому реальному перебігу; 6) прямі звернення до читача й спроба взаємодії з ним; 7) експліцитні метанаративні рефлексії наратора щодо правдивості його розповіді; 8) прогалини в пам'яті наратора; 9) паратекстуальні маркери (заголовок, підзаголовок, епіграф тощо) [цит. за: 4, с. 6].

Критерій надійності/ненадійності пов'язаний із правильним відтворенням фактів і точною інтерпретацією подій та вчинків персонажів. Читач може зустрітись з хибним чи правдивим наративом на різних рівнях розповіді. М. Підодвірна зазначає, що автор може втрутитись у розповідь, але «тоді ті елементи паратексту, що зазвичай вважаються надійними джерелами інформації у творі (передмова, коментарі), профануються і стають частиною авантюрного ігрового тексту» [4, с. 6]. Позбавлений підтримки авторитетного наратора, читач мусить самотійно інтерпретувати текст, аналізуючи різні точки зору або декодуючи сказане так, щоб історія стала більш-менш логічно впорядкованою.

«Ненадійний» наратор – один із важливих елементів пост- і метамодерного тексту, в якому чимала доля відповідальності за інтерпретацію лягла на читача. Збій наративної впорядкованості призвів до ситуації, коли замість стрункого й передбачуваного викладу подій на реципієнта очікували ентропія «інтуїтивного письма», ризоматичність, тобто відсутність центрального конфлікту й персонажів, фрагментарність і нечіткість викладу та інші експерименти. Автори поривали з класичною розповіддю, сплітаючи в одному тексті різні наративи, обставини та конотації.

Використання специфічних технік, як-от: колаж, пастиш, пародія – сприяло розщепленню наративної фігури. Частіше за все гетеродісгетичний наратор чергувався із



гомодієгетичним, що ускладнювало художню картину світу та поглиблювало переживання героя. «Ненадійність» розповідної інстанції проявилася у творах «Новий день» Г. Шкурупія, «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Дім на горі» Вал. Шевчука, «НепрОсті» Т. Прохаська, «Московіада» та «Рекреації» Ю. Андруховича, «Рівне / Ровно» О. Ірванця тощо.

Роман О. Ірванця «Харків-1938» (2017) має оригінальне авторське визначення «антиантиутопія», що створює інтригу для читача й одночасно є маркером «бубабістського» ідіостилю письменника, підкреслюючи гротескність художньої дійсності. Вона у свою чергу підсилює прояви «ненадійного» наратора.

Перед читачем розгортається альтернативна історія України 30-х років. ХХ століття, в якій реалізується візія успішної незалежної держави, що взяла курс на відновлення національних цінностей та досягла значного успіху, закріпившись на світовій мапі як високорозвинена, приваблива для іноземців країна. Трагічні сторінки реального минулого перетворилися на перемоги або трансформувалися в гротескну ірреальність – наприклад, поразки УНР не сталося, битва під Крутами стала переможним «дивом під Крутами» [2, с. 18]; «Після загадкової смерті Сталіна в коридорі Смольного два роки тому Росію і весь СРСР очолив Сергій Кіров...» [2, с. 40], а в УРСР почав правити Гетьман-Президент Євген Коновалець.

Приєм метаморфізації, застосований О. Ірванцем, посилює збентеженість реципієнта від побаченого, і його довіра до наратора стає дедалі меншою. Наприклад, у романі Михайло Семенко – не поет-футурист, а один із агентів СБУ, а письменник Михайло Булгаков перетворюється на скандального російського лікаря-шовініста Міхаїла Булгакова. «Ненадійний» наратор активно конструює нові образи на основі персоналій, добре відомих читачеві, буквально руйнуючи його очікування й у такий спосіб нівелюючи його компетенцію. Наприклад, у постатях Сергійка зі Старобільська та дівчинки Ліни читач спершу впізнає Сергія Жадана та Ліну Костенко, але згодом розуміє, що це знання не має сенсу в контексті художньої дійсності.

Також помічаємо в романі збій наративної впорядкованості. Практично завжди розповідь ведеться від імені гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації – тобто наратор розповідає про те, що бачить, але не бере в тому участі. Проте від початку наратор розуміє, що перед ним – тип ненадійного наратора, котрий може замовчувати, приховувати, неправильно транслювати ті чи ті елементи розповіді. Про це свідчать навіть паратекстуальні маркери – неоднозначні підзаголовки до кожної частини: «У якій усе більш-менш робиться зрозуміло – але не до кінця» [2, с. 123]; «Яка усе пояснює до самого кінця, хоча нічого насправді не пояснює» [2, с. 169]). Зазвичай реципієнт отримує певні відомості із назв розділів, або ж вони наштовхують його на певні асоціації чи припущення. В цьому ж випадку наратор мовби лишається сам на сам із художньою дійсністю, адже «провідник» не дає більш зрозумілої інформації про те, що чекає його попереду.

Головним локусом і центральною метафорою роману є першотравневий Харківський Пролетарський Карнавал – щорічне дійство, що проводилося в квазі-утопічній Українській Робітничо-Селянській Республіці. Гротескні сцени святкування підсилюють розгубленість читача, що опинився в реальності, де його знання виявилися хибними: «Роззирнувшись, легко було зауважити, що в тому керунку суне чимало народу, вбраного переважно у карнавальні костюми, дивні й чудернацькі, в масках і з розмальованими фізіями!.. Були то Ангели Божі, Цигани..., Спудеї, Чорти, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани... Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорозжж...» [2, с. 157].



Окремі речі наратор узагалі не пояснює – як-от, приміром, натовп містичних істот, що несподівано з'явилися на карнавалі: «...Майже безтілесні, чоловіки, що ховали в легенях згустки туману. Були вони високого зросту, мали нечесане волосся, зав'язане хвостами чи зібране в ірокези, обличчя мали темні й пошрамовані, в декого на чолі були намальовані дивні знаки й літери, хтось мав сережки у вухах і носі, у когось лиця були закриті хустками... Одягнені були недбало й барвисто, хтось носив офіцерські френчі, інші натягнули на плечі вовняні кожухи, багато хто був у простих білих одягах, густо помічених курячою кров'ю» [2, с. 151]. Хто це, і чому вони з'явилися на карнавалі, залишається на розсуд реципієнта. Тут також реалізується один із часто вживаних прийомів постмодерністського методу – залучення читача до співавторства шляхом самостійної інтерпретації подій, характерів і вчинків персонажів.

Іноді наратор відволікається від розповіді й мовби руйнує «четверту стіну» між собою та реципієнтом, ставлячи йому риторичні питання, сумніваючись у сказаному («Інший Алекс... змінює об'єктив на найкращий, найдосконаліший... Такий новий супероб'єктив, наприклад, від Карла Цейса. Адже це можливо таке? Хронологічно ніби збігається...» [2, с. 161]). Він може різко змінити тему й тон розповіді: наприклад, напружена сцена за участю полковника Коцюби раптом переривається «вчительським» кліше: «Ось тут, любі діти, ви можете наочно побачити, як автор у тексті передає психологію персонажа... У полковника Коцюбу хочеться вірити, його хочеться наслідувати, бути схожим на нього і своє подальше доросле життя будувати з усвідомленням цих простих, проте людських істин. Скупими, нерозгалуженими фразами письменник змальовує, як гідно проходить випробування ключовий персонаж...» [2, с. 183]. Через це читач ще більше сумнівається щодо правдивості сказаного, і мається на увазі не відповідність сюжету реальному життю, а радше те, наскільки реальним в умовах заданого художнього простору був той чи той епізод – можливо, це був сон або марення.

«Ненадійність» наративної інстанції посилює враження від фіналу, в якому Гетьман-Президент Коновалець зустрічається із представниками Великонімеччини, щоб обговорити долю агресивної Польщі. Читач не дізнається, чим завершилася ця бесіда, однак відкритий фінал дає можливість додумати перебіг подій самостійно, більше не сподіваючись на підтримку наратора.

Отже, у романі О. Ірванця «Харків-1938» репрезентовано неоднозначну розповідну інстанцію – «ненадійного» наратора. Охарактеризовано його сутність – це особливий вид розповідача, котрий свідомо чи несвідомо вводить реципієнта в оману, заплутує чи підігріває недовірливість до того, про що йдеться. Саме такий наратор є текстуальним центром «антиантиутопії» «Харків-1938». Іншими особливостями розповідної стратегії твору є використання оптичних метафор (карнавалу), текстуальна неоднорідність, гротескність, відкритий фінал, активна участь читача в інтерпретації подій. «Ненадійний» розповідач роману «Харків-1938» несподівано руйнує читацькі очікування, експериментує з добре знайомими рецепієнтові речами, дезорієнтує його, залишаючи без жодних підказок. Це, з одного боку, викликає в читача збентеженість і нерозуміння дійсності, але з іншого – відкриває широке поле інтерпретацій.

Література

1. Білинська О., Довбенко Л. (Не)надійність нарації як тип оповіді. URL: <https://conferences.lnu.edu.ua/index.php/communicatios/communication2018/paper/view/86>
2. Ірванець О. Харків-1938 : роман. Київ : Laurus, 2017. 240 с.



3. Підодвірна М. Прояви упередженості ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус». *Studia philologica* : зб. наук. праць. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2018. Вип. 10. С. 132–138.

4. Підодвірна М. Феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття: історико-літературний вимір : автореф. дис... канд. філол. наук. 10.01.01. Тернопіль, 2020. 23 с.

5. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славян. Культуры, 2003. 312 с.

Хом'як Т. В.
к. філол. н., професор
Запорізький національний університет

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ДМИТРА ЯВОРНИЦЬКОГО В РОМАНІ БРАТІВ КАПРАНОВИХ «СПРАВА СИВОГО»

Роман «Справа Сивого» Братів Капранових з'явився друком у 2018 році. Він і став об'єктом розвідки, а предметом – художнє моделювання образу Дмитра Яворницького. Твір ще не став об'єктом дослідження науковців. Завдання цього матеріалу – визначити основні засоби характеротворення образу відомого вченого історика.

Уявлення про запорозьке козацтво були традиційними для українського народу і відзначалися романтизацією цього феномену, про що яскраво свідчить значний корпус фольклорних пам'яток (джерел), до формування якого значних зусиль доклав неперевершений знавець козаччини академік Д. Яворницький (1855–1940), якого називали «Нестором Запорозької Січі».

Він писав наукові праці, збирав пам'ятки запорозької давнини, колекціонував козацькі реліквії.

Опрацювавши немало історичних документів, автори зосередили увагу на одному з аспектів, а саме: проблемі цькування, стеження за Д. Яворницьким у часи радянської влади в Україні, коли він очолював Дніпропетровський краєвий історично-археологічний музей, будучи переконаним, що «історія – це великий учитель» [3, с. 34].

Під «ковпаком» ДПУ – НКВС упродовж 20–30-х років ХХ століття перебувала така яскрава і колоритна постать, як академік Д. Яворницький – неперевершений знавець історії запорозького козацтва, автор серії фундаментальних монографій про нього, котрі по праву вважаються одними з кращих у вітчизняній історіографії за всі часи. Цей аспект біографії видатного історика докладно висвітлений у змістовній статті В. Ченцова, побудованій переважно на маловідомих матеріалах органів держбезпеки [див.: 4].

Відкрито репресувати Д. Яворницького власті так і не наважились (хоч він і фігурував інколи в документах як «лідер націоналістичного підпілля в Україні», але «всевидяче око» чекістів науковець відчував на собі постійно, що пригнічувало його не стільки фізично, скільки в першу чергу морально. Хіба, скажімо, пройшло для нього безслідно бруталне зміщення восени 1933 року з посади директора музею після більш ніж трьох десятиліть плідної роботи? Або вчинений невдовзі погром музейних кадрів чи працівників археологічної експедиції, очолюваної тривалий час самим Д. Яворницьким? Не говорючи вже про репресії щодо його численних учнів та друзів-однодумців.

У час, коли відбуваються безпосередні дії, Д. Яворницькому було вже десь років сімдесят. Ретроспективно дізнаємось про його молоді роки, як і про те, що і за царизму



на нього було заведено справу під псевдонімом «Сивий». Веніамін Седов, працівник Департаменту поліції Російської імперії, який вів цю справу, обрав для такого випадку прізвище свого діда, окрім того, сам Д. Яворницький мав помітну сивину.

Свого часу Д. Яворницький знехтував розпорядженням попечителя Харківського навчального округу писати роботу з історії Фінляндії, а натомість почав вивчати козаків. Згодом узявся розкопувати могили у степах і став членом-кореспондентом археологічного товариства, читав лекції, які «несли в собі приховані націоналістичні символи» [3, с. 159]. Седов поділився своїми спогадами про публічну лекцію Д. Яворницького «Про запорозьких козаків», наголошуючи на умінні лектора впливати на слухачів: «Те, про що говорив Еварніцкій, спочатку здавалося нейтральним, потім цікавим, згодом у серці піднімалася гордість за своїх предків – адже прадід Седова, сотник на прізвисько Сивий, теж був козаком і до Петербурга перебрався у пошти Розумовського» [3, с. 160]. Його майстерність читати лекції підкреслює і Антін Степанович Синявський, український вчений-економіст і географ, перший, хто розглядав українську економіку в геополітичному контексті, в якого в Комерційному училищі Д. Яворницький читав історію і «на його лекціях завжди був аншлаг – приходили навіть вільні слухачі. Дмитро Іванович – лектор від Бога» [3, с. 176].

«Слава блискучого лектора» [3, с. 50] посилилась, коли в Одесі в імператорському Новоросійському університеті було прочитано доповідь «Подорож Запорожжям». Ліза Щоголева запитує: «Так це від ваших лекцій про Запорожжя божеволіють усі Харківські жінки?» [3, с. 125]. Її батько, поет Яків Щоголев, доповнює: «Не тільки жінки, Лізонька, а й сиві чоловіки, як оце я» [3, с. 125].

Д. Яворницький співав, мав приємний баритон. Інколи співав, коли читав лекцію (наприклад, «Ой у полі могила з вітром говорила»). Про великий інтерес української людності до історії запорозького козацтва свідчить популярність лекцій Д. Яворницького з цієї тематики, що їх читав вчений у різних містах України і Росії. Д. Яворницький приваблював до себе як великий знавець і оповідач історії запорозького козацтва. Взагалі інтерес до козаччини був не випадковим тому, що, як зазначив М. Жулинський, козаччина виступала ефективним емоційним збудником притлумленого почуття національної гордості, честі і гідності. Тема козаччини завжди була чи не найважливішим фактором національно-патріотичної діяльності.

Найбільшим потрясінням у житті Д. Яворницького була заборона на читання лекцій. У кабінеті міністра народної освіти йому було винесено вирок: «За тенденційні прояви у лекціях антипатії до московської історії та уряду та прихильність до історії Малоросії заборонити Еварніцкому Дмитру Івановичу викладати у всіх закладах Російської імперії» [3, с. 164]. При цьому акцентовано увагу на психологічному стані, який зовнішньо проявився так: «При цих словах з рук відвідувача випав капелюх. Він похапцем нахилився, піднімаючи його, і промовив уривчастим голосом:

– Зачекайте, як же це? Ви ж мене залишаєте без роботи, без засобів існування.
– Нічого не можу зробити, – товариш міністра поклав наказ на стіл.
– Ні, це неможливо! А як же моя наукова діяльність? Для мене це смерті подібно» [3, с. 164].

На квартирі у Петрограді Д. Яворницький проводив так звані «суботки», на які сходилися земляки, спілкувалися, обговорювали важливі нагальні проблеми, які були співзвучні порушеним при читанні лекцій.

Художник І. Репін називав Д. Яворницького «енциклопедистом козаччини» [2, с. 63]. Саме збирання тогочасних старожитностей та дослідження історії Запорозької



Січі зробило відомим історика. Д. Яворницький одним із перших звернувся до проблеми висвітлення історії й побуту Війська Запорозького.

Д. Яворницький був щирою, турботливою, чулою людиною. Його називали «кобзарським батьком» [3, с. 187], бо допомагав кобзарям. Один із них, Микола Петренко, говорить: «Кобзарського батька кожен знає, кожен вклоняється... Хоч кого спитайте, розкажуть, як Дмитро Іванович допомагав хоч грошима, хоч заступництвом, бо кобза нині не в пошані» [3, с. 187].

Образ Д. Яворницького змодельовано через сприйняття академіка іншими – як реальними історичними особами, так і вигаданими. Василь Чапленко (Чапля) – український письменник, мовознавець, зауважує: «Ну, хто ж не знає Дмитра Івановича з його неперевершеними приказками!» [3, с. 174]. Мова Дмитра Івановича насичена прислів'ями, приказками, афоризмами: «Як кажуть кобзар; що буде, то буде, а ти собі грай» [3, с. 128], «Ударимо, як то кажуть, лихом об землю» [3, с. 190], «Далеко куцому до зайця» [3, с. 38]; «...засохне, як на собаці» [3, с. 51], тощо. На таку оригінальність мовлення вченого вказують і автори: «швидкий на прислів'я Яворницький» [3, с. 86].

Усе життя Д. Яворницький досліджував Запорожжя. Його книга «Вольності запорозьких козаків» зробила свого часу фурор і користувалася великим попитом. Як зазначено в романі, «Сама тільки назва «Вольності запорозьких козаків» уже була складом злочину» [3, с. 162].

Наголошено через інших персонажів на таких рисах характеру Дмитра Івановича: демократичність, веселий характер, на кожне слово мав у запасі двадцять своїх, «збити його з пантелику не вдавалося нікому» [3, с. 183], був закоханим у древній мотлох» [3, с. 236]. Не зважаючи на старорежимні погляди, він був «на рівних з усіма і пояснював це козацькою традицією» [3, с. 181].

У донесеннях і у висновках подана об'єктивна характеристика Д. Яворницького, зокрема наголошено, що він є «таємним українофілом і дуже небезпечним організатором малоросійського елемента» [3, с. 222].

У Туркестані, куди йому допомогли влаштуватись на роботу, щоб відволікти увагу владних структур, Д. Яворницький також збирав експонати для організації музею. Як зізнавався сам, «... тільки працюючи над музейною колекцією, я відчував тут себе щасливим» [3, с. 226]. Олександр III нагородив «колезького асесора, молодшого чиновника особливих доручень при Туркестанському генерал-губернаторі Дмитра Еварницького орденом Св. Станіслава III ступеня. Серпня тридцятого дня 1893 року» [3, с. 223].

Портрет – один із основних засобів характеротворення. Портрет Д. Яворницького подано через бачення інших: Ліза Щоголева «окинула струнку постать і відкрите обличчя Яворницького» [3, с. 125], сива чуприна (з того дня, як його на розкопках землею завалило), «очі палали, коли розповідав про бойові звичаги козацького війська, посміхаючись у вуса» [3, с. 189], очі «заблищали, як завжди, коли мова заходила про його улюблену справу» [3, с. 95].

Портрет змінюється в залежності від обставин. Так, під час обшуку: «розгублений погляд господаря, який зустрів непроханих гостей у халаті і з розкуйовдженим волоссям» [3, с. 163], «Розгубленість у його очах змінилася на відчай, який завжди є супутником невідомості» [3, с. 163]. Психологізований портрет подано, коли Д. Яворницького було звільнено з посади (з подальшою перспективою арешту): «Маруся вперше бачила свого директора таким – неначе в один день Дмитро Іванович відчув на плечах усі свої сімдесят років, згорбився, постарів і повісив голову» [3, с. 266], «Дихання Яворницького було важким і голос глухим» [3, с. 268]. Сам академік про свої відчуття говорить: «Мене в



молодості землею завалило, коли розкопував стародавню могилу. Думали, кінець, уже й молитву почали читати...

...І зараз я теж відчуваю, що весь світ на мене навалився, і немає чим дихати, і тисне зусебіч» [3, с. 268].

Особисте життя Д. Яворницького також не залишилось поза увагою Братів Капранових. З першою дружиною Варварою Петрівною не склалось. Останні роки вони вже й не жили разом, бо вона «не може жити у квартирі лахмітника, серед викопаного із землі старого сміття» [3, с. 131]. Великим і захопленням, і коханням академіка стала Ліза Щоголева, яка була переконана: «Дружина має перш за все поділяти захоплення чоловіка» [3, с. 131]. Теоретично, а на практиці не склалось. Я. Щоголев, який вважав Д. Яворницького другом, тричі прокляв того за стосунки з донькою. Вважав, що жінка повинна мати надійного чоловіка. Д. Яворницького таким не бачив, та й знав, що той одружений. Лізу віддали заміж за старого князя Шаховського. Зрозумівши, що не зможе жити без Д. Яворницького, Ліза залишила чоловіка, приїхала до коханого у Самарканд. Однак, коли Д. Яворницького запросив до Варшави І. Рудченко (І. Білик, брат Панаса Мирного), який очолював Варшавську казенну палату, Ліза відмовилась їхати з ним: «Тому що тобі, окрім цих твоїх колекцій, нічого не потрібно. ... Я не для того тікала від чоловіка, щоб скучати під замком. Я не пташка, щоб сидіти у клітці. І не тимуридська ваза, щоб стояти у вітрині. Я людина» [3, с. 227]. Іншими словами сказано, але хіба не нагадує інтонації і зміст нарікань Варвари Петрівни? Вік Д. Яворницький доживав із Серафимою Дмитрівною Буряковою, вчителькою, яка найбільше з його жінок поділяла захоплення, була однодумцем.

Ілля Репін на знаменитій картині «Запорожці» намалював Д. Яворницького у ролі писаря. Цей факт уже знайшов художнє втілення в літературі, зокрема в оповіданні І. Шаповала «Як народилися знамениті «Запорожці».

Художньо змодельовати образ Д. Яворницького допомагають і образи-символи. Таким є, зокрема, образ козака Мамай. Він уже мав місце у романі Братів Капранових «Зоряний вуйко» (2009). Епізод, коли Д. Яворницького привалило землею, і Мамай врятував його, захистив, зберіг для важливих справ, символічний. Історик зізнається: «З того часу я почав збирати мамаїв з усього степу. Щоб захищали і мене, і вас, і всю Україну» [3, с. 268].

Д. Яворницький показаний у романі великим патріотом, який своєю сподвижницькою працею демонструє взірць служіння великій ідеї – збереженню української України.

Література

1. Абросимова С. Д. Яворницький (До 155-річчя від дня народження). *Історія України*. 2006. № 5. С. 9.
2. Алексашкіна Л. Падіння Батурина (1708 р.) у творчій спадщині Д. І. Яворницького. *Сіверянський літопис*. 2009. № 4. С. 63–66.
3. Брати Капранови. *Справа Сивого*. Київ : Нора-Друк, 2018. 288 с.
4. Ченцов В. Учасник українського національного підпілля. *Борисфен*. 1996. № 8. С. 26–27; № 9. С. 21–23.



Хом'як Т. В.
к. філол. н., професор
Поплавська Т. О.
студентка
Запорізький національний університет

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЗАНЕПАДУ КОЗАЦЬКОЇ ВОЛЬНИЦІ В ПОВІСТІ О. БАСАНЦЯ «УТРАЧЕНІ СКАРБИ»

Повість «Утрачені скарби» О. Басанця з'явилась друком у 2020 році («Дебют – газета», № 3). Літературознавці поки що своє слово про неї не сказали. Мета цього дослідження: простежити, як художньо осмислено проблему занепаду козацької вольниці в ній.

У повісті О. Басанця художньо осмислено період після зрйнування Запорозької Січі Катериною II у 1775 році. Йдеться про час, коли «козаки хто куди подалися» [1, с. 92], а «Споконвічними запорозькими теренами тепер царські лакузи розпоряджаються» [1, с. 92]. Конкретно акцентовано на образі Андрія Левенця, в минулому наймита, з 1768 року, коли «заворушилися гайдамаки» [1, с. 92] – гайдамаки, січовика, а далі самотнього старого січовика в постійних роздумах, які ні на що не впливали і нічого не вирішували, про втрату козацьких вольностей, про розправу над лідерами: «Он і кошового отамана Калнишевського, і писаря Глобу, і суддю Головатого взяли під варту й десь заховали. Ще полковники запорозькі Степан Лелека, Архип Паролик, Іван Кулик, Мусій Чорний, і старшини Іван Гараджа, Степан Гелех, Андрій Порохня, й курінні отамани, й навіть колишній орільський полковник Сава Циподрига на суд потрапили й майна свого позбулися. А чимало ж із них прославилися в боях із турками, медалями з портретами Катерини Другої хизувалися! А в сусіда його, останнього полковника Орільської паланки Опанаса Ковпака зимівник на річці Багатій конфіскували й виставили на торг, а грошики в банк здали!» [1, с. 92].

Думка про відродження вольностей не полишає героя. Незрима ниточка зв'язує його із героїчним минулим, він завжди готовий до нових звитяг, тож поруч із діжечкою з коштовностями, награбованими в часи бойових звитяг, «закопана ще й друга діжечка, куди важливіша тієї, що з коштовностями. Там пістолі, кулі, кинджали, порох... У сонячну днину або коли в землянці теплінь, Андрій розпаковував, протирав, сушив... Нині осадчі безпечними стали й до зброї збайдужіли, а як колотнеча здійметься! Отоді й обладунки йому стануть у пригоді! Правду мовлять: порох слід тримати сухим!» [1, с. 92].

Історичну достовірність подій, осіб засвідчено у зносках-посиланнях, де подано довідковий матеріал. Скажімо: «Катеринослав – поселення, засноване 1776 року; на початку ХХ століття перейменоване на Дніпропетровськ, сучасна назва міста – Дніпро» [1, с. 93], «Прізвища священника й полковника справжні – згідно з книгою Ф. Макаревського «Матеріали для історико-статистичного опису Катеринославської єпархії» [1, с. 96], «Імена родини Алексєєвих достовірні. Див. Яворницький Д. «До історії степової України» [1, с. 98]. Допомагає в сприйнятті матеріалу й глосарій, композиційно оформлений також як зноска.

Головним образом, через який художньо моделюється порушена проблема, є образ Андрія Левенця. У портретній характеристиці підкреслено, що це «худорлявий козарлюга, занехаяний, неголений» [1, с. 95], «зарослий, худючий, із виряченими очима» [1, с. 100], «кусав вуса» [1, с. 95].



Туга, смуток набувають характеру національної туги за минулою славою й волею України. Вона оприявнюється в роздумах Левенця передусім через сприйняття української історії крізь призму опозиції «минуле – сучасне». Уособленням минулого «золотого віку», за Я. Щоголевім, виступає образ Запорозької Січі, що асоціюється з вируванням життя, енергією, силою, волею.

З новими часами Левенцеві змиритись не хочеться («Ти знову колотишся! – докірливо похитав головою Їсько. – Тобі ж у голову вбивали не раз: земля ця вже Алексеєвих. Кіш москалі розгромили» [1, с. 95], «Запорожець кусав вуса, міцніше стискав пістоль, аж жили надулися. – Тебе поки що ніхто не чіпає, – розігнув спину Карась. – Живи собі, поки дають... Не буди лихо...» [1, с. 95]. Що і як зробити, щоб ситуацію змінити, Левенець не знає, але й сидіти, склавши руки не може: «Спочатку він кинув клич познаходити старих отаманів запорозьких і виступити сукупно проти влади царської. А Кібець підказав: так в Азовській і Новоросійській губерніях і колишній козацькій старшині чимало земель наділяють. Полковник Старець на Томаківці отримав землі стільки ж, як і Алексеєв. І отаман Кирпан побіля нього трохи менше, а полковий осавул Пишмич – на Комишуватій Сурі. А біля Інгульця прихопив коли б не 9 тисяч десятин Білий. А Сіромаха – пам'ятаєте такого? – свої 10 тисяч десятин заселяє втікачами. А вони одробляють йому один раз на тиждень.

Левенець упевнений: Кібець не бреше. І що ж виходить? Давні поводири запорозькі, котрі козаків за собою в бій вели, тепер примушують спину на них гнути? І чим же вони відрізняються від зайд слабкої на передок імператриці Катерини?» [1, с. 96].

Наголошено, що вчорашні козаки стали тепер «гречкосіями», хоча займалися різними видами діяльності («Печижало, хоч наполовину сліпий, викинув із голови козацтво своє?» [1, с. 95]). В узагальненому образі «гречкосія» (згадаймо однойменну поезію Я. Щоголева) представлено сумну для героя зміну епох національної історії, занепад цілої верстви народу – козацтва. Левенець вражений фактом, що руйнація Запорозької Січі планувалась заздалегідь: «А план розподілу земель Війська Запорозького складено в Санкт-Петербурзі ще у 1764 році! На ці слова Кібця слухачі аж засмикалися:

– Як? І розгром коша готувався давно ?

– Авжеж, авжеж! Того й вийшло так: справжніх поводитирів запорозьких запроторили, де козам роги правлять, а боязких та зажерливих купили! А козаків віднині переселяють на слободи, де вони податки не платитимуть аж два роки. Їм ще видаватимуть квитки для отримання державних лісів. Таке-то вирішили у цьому 1779 році й новоросійський губернатор Язиков, й азовський губернатор Чертков. А цей Чертков, чорти б його не взяли, загарбав земельки для синочка свого за хуторами Ковпака. Бузівку заселяє навіть ляхами. А в поселеннях тих для бувалих запорозьців і муштра почнеться, і здирство всіляке, дарма, що золоті гори обіцяють, і наглядачів урядових поставлять, комісарів різних... Це не Січ-матінка, а висілки!

Ні, туди вони вже не поїдуть. Та й хто з місця рушить? Старі козаки тільки на язик розумні, а серед молоді козаків уже немає. Є гречкосії, кравці, богомази!» [1, с. 96]. Ці роздуми об'єктивують уявлення про перебіг історичного часу як про процес вигасання запорозької психології і народження психології хліборобської, «гречкосійської». Орієнтиром, який структурує аксіологічно осмислюваний історичний час, для героя є руйнування Запорозької Січі та закріпачення українців – події, що спричинили незворотні ментальні зрушення. («Козацтво перевелось. На порозі – кріпацтво. Люди самі підставляють голову в ярмо. Хай тоді не ремствують» [1, с. 96]).



Кладовища з козацькими могилами («жили козаки зимівниками, тому й хоронили недалеко» [1, с. 97] виступають сакральною точкою простору, яка ніби акумулює історичну пам'ять.

Розрив із козаччиною відбувається поступово, бо все це ще живе, кровоточить, болить, тож подаючи картину святкування Маковія в церкві, автор акцентує увагу на місткій художній деталі: «Хлопці й чоловіки в полотняних штанях і вишитих сорочках, а підперезані ще по-козацькому» [1, с. 96].

У своїй поведінці Андрій Левенець керувався власними принципами і переконаннями: «Ці терени споконвіку запорозькі, а царські війська завойовники!» [1, с. 106]. Інші сприймали дійсність такою, як була: «А колишні запорожці вже дух свій розгубили! Басанець малює ікони, читає божественні книги, він уже й шаблю в руках не втримає. Сам уже трохи згорблений, підсліпуватий; він аж поменшав за ці роки. Худющий Кібець аж наскрізь світиться, ще й підкашлює, вилиці стирчать – він хіба що супостатів налякає. Самодрига чимсь торгує, ночами до нього навідуються то серби, то греки, то цигани. Доки наш люд теревені править, він копійку до копійки складає! А Печижало й прізвища свого запорозького згадувати не бажає; він – Кравченко, Кравченко та й годі!» [1, с. 106].

Події відбуваються у степовій зоні України, а «степ тут волею пахне» [1, с. 98]. Степ пов'язаний із безмежжям простору та з волею. У повісті О. Басанця він є не стільки образом природного ландшафту, на тлі якого розгортаються події, скільки історіософською категорією. Метаморфози освоєння степових просторів сприймаються як зміна епох.

Неординарні стосунки склалися між Левенцем і поручиком Зонаревським, який би й бажав «викурити» першого з поселення, але терпів і підтримував, бо не хотів крові. Єдине, про що просив: «Сиди тихо! Не каламуть святої водички!» [1, с. 96]. І саме Левенець із Федором врятували управителя, звільнивши з неволі. Андрій ніби борг віддав, але насправді на практиці продемонстрував дотримання лицарського кодексу честі, яку козаки завжди втілювали в собі. Свого часу Адрій говорив Зонаревському: «Я хазяїн лицарського слова, не бійся, живим і неушкодженим вийдеш! А зброї не кину, бо полону остерігаюся. Козак не вмирає своєю смертю» [1, с. 96].

Письменник наголошує на проблемі збереження лицарської честі й Зонаревським: «У душі дякував стонадцять разів і Рибалці, й Левенцеві, хоч сам би зробив те саме. Авжеж, він пройдисвіт, і копійчину любить, та закони честі не забув і не забуде ніколи, бо серед козаків він їх придбав. А як же важко тим чоловікам, котрі не знають, що це таке, адже справжньої вольниці вони не мали і вже не матимуть! Як тепер житиме весь народ без цих понять?» [1, с. 107].

У повісті «Утрачені скарби» показано, що вольницю, справжній, найбільший скарб, утрачено, але прагнення до волі збережено.

Символом козацької справи є такі атрибути, як шабля (про Левенця: «шаблею він орудує, що дай, Боже, кожному, а рушничним пострілом свічку гасить» [1, с. 92]), кінь. Це типові для українського романтизму образи з історіософською семантикою. З конем Левенець не розлучається усі ці роки. Це є уособленням «волелюбних поривань особистості» [2, с. 96].

«Хто володіє теперішнім – той володіє минулим. Хто володіє минулим – той володіє майбутнім» – ця оруелівська формула якнайкраще демонструє уявлення про ідеологізоване ставлення до історичної спадщини. В українській історії, певне, як у жодній іншій, доволі часто піддається переоцінці як діяльність окремих особистостей,



так і певних історичних періодів і етапів. У художньому плані роблять це й українські письменники, свідченням чого є і нова історична повість О. Басанця «Утрачені скарби».

Література

1. Басанець О. Утрачені скарби. Дебют-газета. 2020. № 3. С. 91–108.
2. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики: проблеми просторової організації поетичного тексту. Київ : ТОВ «ЛДЛ». 1998. 160 с.

Черняк Ю. І.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

МОДЕЛЮВАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ БІОГРАФІЇ В. ШЕКСПІРА В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Біографія ренесансного генія Вільяма Шекспіра, чия постать протягом чотирьох століть породжує суперечки та інспірує справжні літературні баталії, постійно залишається в епіцентрі уваги як митців і науковців, так і широкого кола читачів. Її таємнича непроясненість стимулює бажання відшукати такого «біографічного автора», чий портрет бодай би в основних рисах відповідав образу автора імпліцитного – тобто того, який вимальовується в уяві реципієнтів при знайомстві з шекспірівським канонем.

Наявність у текстах Барда великої кількості античних алюзій та ремінісценцій, історичних відомостей і фактів із найрізноманітніших галузей знання (ботаніка, зоологія, астрономія, медицина тощо) та глибока обізнаність у реаліях тогочасного політичного життя і придворних інтригах, дають підстави для припущення, що він був людиною ерудованою і освіченою, багато подорожував і мав контакти з представниками суспільної еліти. Втім, згідно із загально визнаною біографією, син стретфордського рукавичника В. Шекспір в університетах ніколи не навчався, за межі Туманного Альбіону жодного разу не виїжджав та до інтелектуальної еліти чи придворних кіл не належав. Він був професійним актором і співвласником театру «Глобус». Ситуація ускладнюється ще й тим, що вкрай не вистачає достеменних фактів і документів, пов'язаних з іменем В. Шекспіра. Тож цілком слушним у цьому контексті є зауваження Н. Торкут, що «брак документально підтверджених даних та прямих свідчень інколи породжує бажання “добудувати” об'єктивно дискретну і нечітку, а де в чому навіть і суперечливу, біографічну схему, яка базується на нечисленних достовірних відомостях. Нерідко це здійснюється за рахунок введення додаткових елементів – суб'єктивно підібраних фактів, непрямих доказів та різноманітних припущень. Така суб'єктивно-вибіркова “добудова” біографії митця є явищем доволі поширеним і цілком зрозумілим у гносеологічному та психологічному планах. Втім, у випадку з Великим Бардом ми маємо дещо інше, майже унікальну ситуацію: чимало його біографів взагалі не визнають актора і пайовика театру “Глобус” автором тих творів, що вийшли під ім'ям Вільяма Шекспіра, тобто вони не “добудовують”, не доповнюють так звану стретфордську біографічну схему, а зовсім відкидають її, пропонуючи на роль автора шекспірівського канону іншу людину або групу людей» [6. с. 9].

Абсолютна більшість антистретфордівців, які на сьогодні «висунули» вже понад п'ятдесят претендентів на авторство шекспірівських творів, наголошують на тому, що творець «Гамлета» і «Сонетів» неодмінно мав бути аристократом.



Натомість рецепція постаті В. Шекспіра в Радянському Союзі, особливо у 1930–1950-ті роки, вибудовувалася на протилежній тезі – акцент робився на тому, що великий англійський драматург був вихідцем із простолюду, і саме завдяки близькості до народу його природний геній зміг створити такі позачасові шедеври.

У контексті цілеспрямованої культурної політики радянської влади, яка проголошувала країну Рад найпрогресивнішою і найбільш гуманістичною у світі спільнотою, світова класика, в тому числі й творчість найвидатніших зарубіжних митців, піддавалися жорсткій ідеологічній ревізії. Формування літературного канону здійснювалося з огляду на політичну доцільність: до радянського іконостасу обиралися автори, чию творчість можна було поставити на службу ідеям пролетарської революції, а згодом – побудові соціалістичної держави.

У другій половині 20-х – на початку 30-х років ХХ століття у радянському шекспірівському дискурсі під ідеологічним тиском зароджується і формується соціологізована інтерпретація постаті й творчості В. Шекспіра, яка згодом стає домінуючою. У масову свідомість активно запроваджується ідея суголосності ідеалів Великого Барда цінностям і духовним потребам нової суспільної формації – першої в світі країни соціалізму.

Саме на ці часи припадає формування радянської модифікації концепту «наш Шекспір», який і за аксіологічним забарвленням, і за культуротворчою продуктивністю суттєво відрізнявся від своїх західноєвропейських романтичних аналогів. Привласнення В. Шекспіра в Радянському Союзі в цілому, і в Україні зокрема, здійснювалося в площині культурної політики. Воно супроводжувалося широким залученням ідеологізованих дискурсивних стратегій до процесу інтерпретації його спадщини, а також до творення радянського міфу про Шекспіра, який проголошувався реалістом, гуманістом, воістину народним автором, чії симпатії завжди були на боці трудящих мас.

Паралельно із повсюдним акцентуванням «єдиноправильності» радянського розуміння В. Шекспіра в царині літературознавства здійснювалося також і моделювання його, так би мовити, альтернативної біографії. Така біографія мала бути повністю суголосною з аксіологічною парадигмою соцреалізму: геній може бути справжнім тільки тоді, коли він близький за походженням, духом і формою власних творів до трудящих мас. Тож не дивно, що у періодиці, наукових статтях, навчальних посібниках 1930–1950-х років інформація про В. Шекспіра подавалася так, щоб вона сприяла формуванню ідеологічного конструкту «Шекспір – провісник кращих тенденцій світового мистецтва, вершиною якого є радянське». Прикметно, що в роботах тогочасних українських шекспірознавців (серед яких були такі талановиті вчені, як О. Білецький, О. Борщаговський, О. Лейн, С. Родзевич) часто зустрічалися полемічні пасажі, спрямовані на інтерпретацію ціннісної семантики творів В. Шекспіра виключно з позицій класовості, народності, реалістичності. При цьому навіть заперечувалася його причетність до творення базових світоглядних гуманістичних уявлень, а сам гуманізм трактувався як «далекий від “духовного аристократизму” Петрарки, італійських гуманістів XV–XVII століть», як «той гуманізм, джерела якого лежать глибоко в народній душі» [5, с. 22, 27].

Концепт народності В. Шекспіра став одним із наріжних каменів радянської версії його біографії, до творення якої долучалися не тільки літературознавці, але й поети. В українській радянській поезії англійський драматург поставав як плоть від плоті народної, своєрідний аналог українського Кобзаря, який щиро переймався проблемами і чаяннями простих людей. Відгомін такого розуміння народності англійського драматурга відчувається, приміром, у вірші В. Коротича «Шекспір» (1964). Український поет,



згадуючи про дискусії з приводу так званого «шекспірівського питання», зазначає, що «Народжує Шевченків і Шекспірів, / Як знак своєї вічності, / Народ». А на запитання «Хто є Шекспір? / Чи був він?», ствердно відповідає: «Був народ англійський, / Значить, / Напевне був Шекспір» [3, с. 14].

Показовою в цьому сенсі є поема М. Бажана «У Стратфорді на Ейвоні» (1948), сюжет якої структурується як художня репрезентація топосу «наш радянський Шекспір». Написаний після відвідин батьківщини Великого Барда, цей вірш поєднує описовість з інформативністю. Автор змальовує власні враження від Церкви Св. Трійці, де похований англійський драматург. Меланхолійна емоційна тональність, створювана описом осіннього Стратфорда і непривітної атмосфери напівтемного храму, посилюється за рахунок послідовного структурування авторської ідеї: Шекспірові – «М'ясницькому учневі, сину банкрота, / Офірі судських передряг, / Писцеві комедій, розпроданих потай, / Слuzі лицедійних розваг» – не затишно на рідній землі, де він, попри «гордливих надгробків пишноту», виявився незрозумілим і майже забутим [1, с. 321].

М. Бажан в оригінальний спосіб привносить інформативно-біографічні відомості до описового наративу, що формує у свідомості читача ефект історичного парадоксу. Батьківщина не зрозуміла свого генія, залишається байдужою до його великих творінь, які так хвилюють радянських людей. Виходець із народу, що блискуче відтворив кипіння пристрастей і багатобарвність життя, Шекспір постає у вірші як драматург, чию творчість повною мірою можуть зрозуміти лише люди праці, справжні трудівники.

Серед співвітчизників драматурга український поет таких не бачить: «Де юрби, замовклі од величі слова, / Де рокіт стривожених зал? / Де в мить, коли гасне трагедії мова, / Овацій зростаючий шквал? / Де слава твоя, твоя вічна віднова / У шумі народних похвал?...» [1, с. 323]. Англійська публіка змальовується українським поетом у вкрай непривабливому світлі: «Не алчним купцям, маньякам і лакеям / Збагнути, сприйняти, знести, / Сердець не гнучи під гігантським трофеєм, / Не хилячись від тяготи, / Ці образи, куті великим плебеєм / З брил величі і краси, – / Адже ж ці титанами здвигнути брили / Їх серце мале б роздавили» [1, с. 323].

Отже, В. Шекспір у поемі М. Бажана постає, насамперед, як поет із народу і для народу. Антитеза «простолюд – аристократія» трансформується тут у вульгарно-соціологічну модель, яка набуває аксіологічної маркованості: всі, хто є представниками народу, оцінюються як носії вищої істини й справжнього гуманізму, а ті, хто належить до інших суспільних верств (торгівці, буржуа, феодали, аристократи та інші), однозначно засуджуються. При цьому М. Бажан, який, безперечно, добре знав так звану «канонічну» версію біографії В. Шекспіра, залишає поза увагою ті факти, які не вписуються у концептуальну схему-модель «поет із народу і для народу». Йдеться зокрема про те, що батько драматурга, Джон Шекспір, був не просто рукавичником, а й одним із найвпливовіших мешканців Стретфорда, він кілька разів обирався мировим суддею, а одного разу навіть міським головою. Сам В. Шекспір за щедру винагороду, отриману від графа Саутгемптона, якому присвятив свої перші поеми, придбав дворянський титул і герб, здійснивши давню мрію свого батька, та купив найбагатший будинок у Стретфорді. В останні роки життя, коли драматург назавжди залишив сцену, він займався торгівлею зерном і вовною. Звісно, що всі ці факти аж ніяк не пасували генію з соцреалістичного іконостасу, адже вони не лише не вписувалися у логічну біографічну схему, а й руйнували стверджуване цією схемою уявлення про цільового реципієнта. Ним мав бути представник трудящих мас, оскільки Шекспір, на думку М. Бажана, писав виключно для нього.



До речі, український поет значну увагу приділяє змалюванню цього, так би мовити «імпліцитного», ідеального реципієнта Шекспірової творчості. Англійський ренесансний драматург, за М. Бажаном, знаходить свою другу батьківщину в багатонаціональній країні Рад, де його творчість високо цінують і таджик, що спустився з гір, щоб послухати монолог Гамлета, і «чабан з полонин Сакартвело», якого глибоко хвилює трагічна доля Отелло, і «сиві ткачі й ковалі», і «проворні, меткі юнаки і дівчата», що приходять «послухати давні жалі». Прості радянські люди не тільки насолоджуються виставами Шекспіра, але й самі із задоволенням беруть участь в аматорських постановках: «В донецьких степах, в комбайнерському фургоні / З англійцем старим віч-на-віч, / Поквапливо змивши краплини солоні / З обвітраних щедро облич, / Дванадцятий вечір актори безсонні / Готують «Дванадцятую ніч», / Щоб дзвінко й іскристо летіли тиради / Зі сцени колгоспної олімпіади» [1, с. 324]

Апофеозом парадоксального розгортання тези про народність Шекспіра, який залишається незрозумілим на рідній землі, стає метафоричний вердикт М. Бажана: «Не може пливти гордий лебідь по водах, / Змутнілих од гнилі і лжі, / Не може марніти в задусі полону... І лебеді зникли з Ейвону» [1, с. 324].

Тож, як бачимо, написаний у повоєнні роки вірш М. Бажана доволі відверто артикулює претензії на привласнення англійського генія, що були сформовані радянською модифікацією топосу «наш Шекспір». Суголосний численним публіцистичним репрезентаціям тези про єдиноправильне розуміння народного драматурга-гуманіста тільки в країні соціалізму¹¹, цей вірш, вочевидь, є найбільш яскравим і цілісним втіленням ідеологем, народжених радянським шекспірівським дискурсом.

Своєрідною відповіддю М. Бажану звучить вірш «На шекспірівську тему», написаний І. Драчем у 1984 році. Уже в перших його рядках, що лунають як ремінісценція до Бажанового «У Стратфорді на Ейвоні», І. Драч натякає на те, що його власне бачення В. Шекспіра є дещо іншим. Він двічі підкреслює, що ніколи не був у Стратфорді, але для нього великий поет – плоть від плоті рідної землі, виходець із цього провінційного англійського містечка, котрий водночас є і звичайною людиною, і генієм: «У Стратфорді-на-Ейвоні, / Де ми таки там не були, / Де ми з лобатим маестро / І краплі таки не пили, / Добре таки писали, / Куди там підметкам, нам, / Не браконьєрам, не п'яницям, / Навіть не джигунам. / Звідки воно, те прищестя / Таланту, неначе гріха. / Що навіть на дні бездонному / Й росиночки не висиха?» [2, с. 97].

Природа Шекспірової геніальності, яка, на думку М. Бажана, була похідною від життєвого досвіду поета – вихідця з народу¹², для І. Драча залишається метафізичною таємницею: «Звідки пекельна рокованість, / Моцартіянство, як біль, / І ця геніальна рокованість / Усього, що лине звідтіль?» [2, с. 97].

Іронічне переосмислення радянського топосу «наш Шекспір» відчутне у наступних рядках, які слугують своєрідною відповіддю на задекларовану у вірші М. Бажана претензійну тезу про те, що саме в нашій радянській країні англійський драматург знайшов

¹¹ Показовим є, приміром, такий пасаж із статті О. Левади, написаної до 400-річчя з дня народження англійського драматурга: «І викривальний голос Шекспіра звучить тепер в унісон з нашими голосами. І прекрасний світ гуманістичних ідеалів Шекспіра в наш час знаходить найглибший відгук насамперед у суспільстві, яке розметало хижачку владу наживи, експлуатації і гноблення людини, суспільстві, яке звільнилося від нестерпних капіталістичних виразок і потворств і проголосило своїм морально-політичним критерієм Труд, Мир, Свободу, Рівність, Братерство і Щастя» [4].

¹² «Він знав вірну ціну клятьбі богобійній / Купців, корчмарів і яриг, / В півтемряві школи, в брудній м'ясобійні, / В крикливих шинках край доріг, / В судів і крамниць колотнечі постійній, / Під сховом солом'яних стріх, / Почувши, пізнавши, збагнувши достоту / Життя і щедроту й підлоту» [1, с. 322].



свою справжню батьківщину: «Відразу б тебе ми поставили / На профспілкове бюро. / Відразу тобі б ми вставили / У хвіст золоте перо, / А то задаєшся із гусячим, / Задавака із задавак, – / Смагляву ту леді сонетів / До смерті залюбиш отак!» [2, с. 98].

Фінал поезії І. Драча повертає нас до народженої в лоні романтизму ідеї неосяжної позачасової геніальності Шекспіра. Український поет констатує і непересічність таланту великого англійця, перевершити якого не вдалося нікому з нащадків, і дивовижну позачасову актуальність його творчості, і незбагненність його генія: «Карбовані в аеробіку, / З комп'ютерними крильми, / Дивимось – не надивимось, / Захланно чадієм ми, / А він все шаліє по обр'ю / І молодо грімкотить – / І його нам сягнути, як обр'ю, / Як зловити за фалди мить...» [2, с. 97].

Після хрущовської «відлиги» в українському шекспірівському дискурсі, як, до речі, і в радянській шекспіріані в цілому, все відчутніше починає проступати інтенція до переосмислення радянського топосу «наш Шекспір». Вона відчувається насамперед у певній деміфологізації постаті драматурга, якому в сформованому партійною ідеологічною машиною іконостасі світової класики відводилася роль провісника ідеалів, суголосних мріям трудящих мас. Природа його гуманізму вже не обмежується класовими чи соціальними рамками, а співвідноситься з однією із провідних ідеологічних течій доби Відродження – ренесансним гуманізмом. Художній метод В. Шекспіра розглядається не як ренесансний провісник класичного реалізму, а як складна амальгама ренесансних, маньєристичних та барокових тенденцій. У працях шекспірознавців все частіше акцентується загальнолюдський характер тих цінностей, що репрезентовані у п'єсах і сонетах Великого Барда.

Література

1. Бажан М. У Стратфорді на Ейвоні. *Бажан М. Твори* : в 4 т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. : Поезії та поеми 1923–1983. С. 321–325.
2. Драч І. На шекспірівську тему. *Українська шекспіріана на Заході. Вип. 2.* Едмонтон : Видавництво «Славута», 1990. С. 97–98.
3. Коротич В. Шекспір. *Вітчизна*. 1964. № 2. С. 13–14.
4. Левада О. Ратоборець гуманізму. *Літературна Україна*. 1964. 24 квітня. С. 4.
5. Родзевич С. Вільям Шекспір. *Вільям Шекспір. Збірка статей* / передм. О. Білецького. Київ : Мистецтво, 1939. С. 13–63.
6. Торкут Н. Антистретфордські гіпотези: pro et contra. *Ренесансні студії.* Запоріжжя : КПУ, 2005. Вип. 10. С. 8–22.

Чорний І. В.
д. філол. н., професор
Харківський національний університет внутрішніх справ

ФУНКЦІЯ ІСТОРИЧНИХ РОЗДІЛІВ У РОМАНІ ЛАДИ ЛУЗИНОЇ «БІСИ З ВОЛОДИМИРСЬКОЇ ГІРКИ»

Нерідко письменники (особливо ж фантасти) роблять у своїх творах пророцтва, що стосуються або їх власної долі, або процесів, які невдовзі відбудуватимуться в суспільстві. «Письменник, – слушно зауважує О. Оропай, – чи то від свого імені, чи то від імені свого «ліричного героя», базуючись на власному життєвому досвіді, на розумінні ним історичних тенденцій, здатний малювати образи майбутнього і при цьому отримати славу



«літературного пророка»» [3, с. 125]. Так сталося і з романом сучасної української російськомовної письменниці Лади Лузіної «Біси з Володимирської гірки», який вийшов на початку 2020 року. Твір цей, що входить до багатотомного циклу письменниці «Київські відьми», оповідає про нечувану епідемію, яка розпочалася в державі й зокрема в Києві. Головним героїням – трьом молодим дівчатам-києвицям – належить укотре врятувати рідне місто від біди. Ситуація, описана в творі, дуже нагадує те, що сталося у світі й Україні навесні 2020 року з початком пандемії коронавірусу. Тож не є дивною наша цікавість до цього роману, який ще не встиг стати предметом спеціальних літературознавчих студій. Нас цікавитиме, насамперед, «роман у романі» – історичні розділи книги, що складають майже самостійний твір, та функції, які вони виконують у «Бісах з Володимирської гірки».

Серед властивостей поетики творів Лади Лузіної, які входять до циклу «Київські відьми», можна виділити те, що практично в кожному з них є епізоди, події яких відбуваються в інших історичних епохах. Зазвичай, хтось із трьох головних героїнь (Катерина, Дарина або Марія) робить «перехід» магічним порталом до минулого, де розшукує ключі до загадок, із якими києвиці стикаються у сьогоденні. Особливо це стосується так званих «культурологічних» творів, де йдеться про літературні, музичні, живописні або архітектурні пам'ятки, пов'язані з Києвом [див.: 4, с. 111]. Особливістю «Бісів з Володимирської гірки» є те, що тут письменниця уперше створює низку сюжетно пов'язаних поміж собою історичних розділів, де не беруть участі персонажі з сучасності.

Таких розділів у романі дев'ять. Сім із них мають однаковий підзаголовок «Михайлівський монастир», два названі просто «Київ», а події в них відбуваються у Києві восени 1870 року, коли місто вкотре опиняється перед загрозою епідемії чуми. Головним героєм цього невеличкого «роману в романі» виступає юний послушник Золотоверхого Михайлівського монастиря Олексій. Багато хто із читачів у мережевих відгуках на роман зазначили, що ці історичні відступи їм сподобались набагато більше, аніж традиційні розділи про києвиць. Дійсно, ця фактично перша в творчості Лади Лузіної спроба написання твору виключно історичної тематики заслуговує окремої уваги.

За жанром «Михайлівський монастир» (будемо послуговуватися цією умовною назвою) – соціально-побутова історична повість з елементами горору та містики. Письменниця використовує традиційні для поетики історичного жанру художні прийоми, відтворюючи побутові реалії минувшини (місцевий колорит) та реконструюючи характери людей збіглих епох. У центрі твору життя одного з головних православних монастирів Києва – Михайлівського Золотоверхого та історія його найважливішої святині – мощів святої Варвари (які нині зберігаються в київському Володимирському соборі). Письменниця досить точно змальовує побут обителі, створює яскраві типи ченців, які уособлюють різні сторони монастирського життя, та образи киян другої половини XIX століття. Усе це підпорядковано одній певній ідеї: пошуку не закаламучених першоджерел віри.

Питання віри та безвір'я є одними із центральних у циклі «Київські відьми». Попри те, що головні героїні за своїм відьомським статусом знаходяться в дещо складних стосунках із Богом та церквою, це не заважає їм займатися доволі болісними пошуками власного місця у світоустрої. «У мене є чітке уявлення про те, що таке віра й для чого вона потрібна, – пояснює своє ставлення до цієї проблеми Лада Лузіна. – Віра – це не знання церковних догматів і не скрупульозне дотримання правил, а стан душі. Всі ми знаємо, що є різні стани. В одному в тебе виходить все, в іншому – не виходить нічого, все падає з рук. У стані страху людина може перестрибнути через дуже високий



паркан, у стані любові – зробити неймовірні подвиги. Це всім зрозумілі стани. А є не дуже зрозумілий нам стан доброти – якоїсь абсолютної гармонії, позбавленої всіх земних пристрастей – гордості, гніву, гордині, честолюбства, злості, образи. Його й дає нам віра. Живучи у світському суспільстві, важко досягти такого стану в чистому вигляді. Тому ми й ходимо до церкви – щоб хоч на мить відсторонитися від метушні. І тому мені добре зрозуміло, чому люди йдуть до монастиря ... заради досягнення цього стану, у якому ти зливаєшся в душі із чистою енергією й стаєш після смерті частиною її. Думаю, Святі – це ті, кому вдалося злитися з Богом» [5]. На наш погляд, авторка є типовою представницею так званого «народного» християнства / православ'я, де переплелися язичництво та християнство. Це можна помітити й у викладі письменницею своїх поглядів на певні християнські свята, і в трактуванні нею образів деяких святих (Варвари, Володимира Великого, Аліпії Голосіївської тощо).

Центральна проблема розглядуваного твору Лади Лузіної – пошуки засобів порятунку від жахливої епідемії. Найнадійнішим із них авторка «Бісів з Володимирської гірки» вважає заступництво святих / святого покровителя міста, адже за відомою приказкою: «Не стоїть село без праведника». Києву, одному з головних (одночасно з киевицями) персонажів циклу «Київські відьми», потрібні свої захисники. У романі є два варіанти таких праведних рятівників: Володимир Великий та свята Варвара. Князь Володимир для Лузіної взагалі фігура містична. Він неодноразово з'являється на сторінках різних творів, що входять до циклу. Ставлення до цієї суперечливої фігури в письменниці складне. З одного боку він наблизив Русь до європейської цивілізації, а з іншого багато в чому так і залишився язичником. Якщо в «сучасних» розділах твору героїні розшукують легендарну загублену голову хрестителя Русі, то герой «Михайлівського монастиря» Олексій розплутує історію святої Варвари та її мощів. Намічено опозицію чоловіче/жіноче, яка транслюється Лузіною із твору в твір. Письменниця вкотре обстоює тут свою улюблену ідею Березині – хранительки домашнього осередку, будинку, міста, держави, яка значно сильніша за будь-яку істоту чоловічої статі.

«Михайлівський монастир» виконує роль своєрідного містка між далеким минулим та сучасністю. Красуня-києвиця Катерина Дображанська в пошуках особистого щастя апелює до святої Варвари, мощі якої лежать у Володимирському соборі, і, не знайшовши відгуку на своє звернення, подорожує до минулого. Опинившись у XVII столітті, вона бачить у Михайлівському Золотоверхому зовсім інші Варварині мощі: «Дівчина в простій дерев'яній труні, в позолоченому дерев'яному уборі на блідому чолі лежала в раці немов жива. Абсолютно жива!» [2, с. 26]. І від цієї сплячої красуні йде небувала енергетика, яка не відчувалась біля труни святої у Володимирському соборі. Так що ж сталося із чудодійними мощами за цей проміжок часу? Чому вони, з точки зору киевиці, втратили свою рятівну силу? Відповідь на ці питання й намагається дати письменниця в історичних розділах «Бісів з Володимирської гірки».

Історію «двох» святих Варвар Лада Лузіна, імовірно, реконструювала, опираючись на дослідження київського науковця Миколи Жарких «Фальшиві київські мощі «святої Варвари», або Михайлівські легенди в історії Києва. Нариси київського мракобісія 16–21 ст.» (2012), де зібрано багато відомостей щодо перебування в українській столиці цих мощів. Погляди письменниці, яка, начебто, спростовує антирелігійний пафос дослідження М. Жарких, визнаючи Варвару святою, а її мощі – істинними, насправді є далекими від ортодоксального православ'я. Вона не стверджує, що Варвара з Михайлівського Золотоверхого XVII століття та Варвара з Володимирського собору XXI століття є справжньою першохристиянською великомученицею Варварою



Геліопольською, яка за переказами жила й прийняла страждання за віру в III–IV століттях. Це питання залишається відкритим. Олексій, як справжній детектив, частково розплутує лише проблему втраченої голови «своєї» Варвари. Видіння святої, яке начебто було йому явлене, може трактуватись як результат нервової напруги хлопця, перевтоми. Адже ніхто, окрім нього, її не бачив і не йме віри оповіді хлопця. Дівчина-білявка, яку зрить юний послухник, не називає себе на ім'я, лише бідкаючись, що не зможе допомагати віруючим. Варварою іменує її сам Олексій.

Олексій же, якого «його» Варвара обирає своїм лицарем, що буде вірно служити їй та її пам'яті, також виступає певним проводирем між часами та історичними епохами. Взавши ім'я щойно померлого доглядача Варвариних мощів Пафнутія, він доживає до 20-х років XXI століття і сприяє героїням циклу у врятуванні Києва за допомогою явленої їм голови Варвари. Смерть героя «Михайлівського монастиря» не викликає в авторки жалю та скрути. Він виконав свою місію, передавши естафету пам'яті киевцям. Пам'ять поколінь безперервна, вкотре доводить Лада Лузіна.

Водночас із викладенням в історичних розділах роману «Біси з Володимирської гірки» гіпотези стосовно долі мощів святої Варвари, Лада Лузіна робить тут же розвідку щодо існування вампірів та живих мерців. Наводяться цікаві дані стосовно найвідоміших українських «вампірів» Антіна Танського (далекого родича М. Гоголя) та Василя Дуніна-Борковського. Розповідається й сумна історія Чорного Монаха – князя Дмитра Долгорукова, який із волі матері вимушений був замолоду стати ченцем, відмовившись від великого кохання. Згідно з поетикою одного з напрямків горору, письменниця, зрештою, дає цілком реалістичні пояснення усім жахіттям та дивам, згадуваним у «Михайлівському монастирі».

Отже, історичні розділи роману Лади Лузіної «Біси з Володимирської гірки» відіграють у творі досить вагому роль. Насамперед, вони є зв'язком між далеким минулим та сьогоденням, пояснюючи певні загадки історії. По-друге, тут обґрунтовуються деякі положення головної опозиції чоловіче / жіноче, де доводиться ідея Берегині – жінки-захисниці дому, міста, держави. Нарешті, тут спростовуються забобони й страхи щодо існування упирів, живих мерців, що суперечить християнському віровченню.

Література

1. Жарких М. Фальшиві київські моці «святої Варвари», або Михайлівські легенди в історії Києва. Нариси київського мракобісія 16–21 ст. URL: <https://www.m-zharkikh.name/uk/History/FalseStBarbaraKyiv.html>
2. Лузіна Л. Бесы с Владимирской горки. Харьков : Фолио, 2020. 252 с.
3. Оропай А. Спор о литературных пророках. *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*. Санкт-Петербург : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2012. Т. 2. № 2. С. 123–130.
4. Петухова Е. Интермедальность в повести Лады Лузиной «Никола Мокрый». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. Харків ; Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 2. С.110–121.
5. Славинская И. Лада Лузіна: Для меня чудеса – почти бытовуха. *Українська правда. Життя*. 2010. 11 листопада. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2010/11/16/65300/>



Шаболдов О. В.
аспірант

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Старобільськ)

ОБРАЗИ КОЗАЦТВА ЯК ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МАСКУЛІННОСТІ У ТВОРЧОСТІ Ю. ДАРАГАНА

Творчість поетів «Празької школи», серед яких важливе місце одного із натхненників цього мистецького феномена посідає Ю. Дараган, відзначається своєю ідейно-політичною загостреністю. В умовах вимушеної еміграції після поразки визвольних змагань вони мусили дати відповідь на низку болючих питань: «Як це сталося, що ми, адже ж озброєні духом великої ідеї, опинилися в таборах? Як це сталося, що ми, адже ж ідейно непереможені, тепер переможені й безсилі? Як могло статися, що ми, сини Батьківщини, Батьківщину – покинули, і Вона – залишилася без нас, її вірних синів?» [7, с. 5]. А знайшовши відповідь, спрямували всі свої творчі сили на формування модерного національного міфу, який міг би подолати національний інфантилізм і згуртувати всіх українців довкола ідеї творення національної держави.

Описуючи подібну ситуацію в пострадянській Україні, Т. Бурейчак відзначає такий аспект творення національного міфу, як пошук національних героїв: «Обґрунтування нового національного дискурсу часто включає в себе реферування до національних героїв, які проєктують ідею сили та непереможності для всієї нації та закладають підґрунтя для колективних ідентичностей і суспільної системи цінностей» [2, с. 52]. У сучасній Україні такими національними героями, як відзначає дослідниця, стали козаки та воїни УПА [2, с. 52]. На думку О. Башкирової, «їх об'єднують чоловічі чесноти (мужність, самовідданість, волелюбність), а також особливий націєтворчий дискурс» [1, с. 151], що особливо важливо в контексті завдань, які постали перед поетами-емігрантами в 20-ті роки ХХ століття.

Проте ідеалізація козацтва має в українському суспільстві й літературі значно довшу історію. Саме козацтво відіграє центральну роль у національному міфі Т. Шевченка. Як відзначає Г. Грабович, «золота доба» Шевченкового міфу «асоціюється з козацькою славою, силою й красою козацького життя і звичаїв» тощо [3, с. 132]. «Празька школа» значною мірою продовжила цю традицію, хоча в їхньому національному міфі й відбулося перенесення «золотої доби» української нації в часи Київської княжої держави. Проте за добою козацтва міцно закріпився статус «срібної доби» зі своїм пантеоном національних героїв і прикладів для наслідування. В нашій роботі ми проаналізували представлені у поетичній творчості Ю. Дарагана образи козацтва як носія національної маскулінності в контексті творення героїчного національного міфу.

У збірці Ю. Дарагана «Сагайдак», що стала одним із дороговказів для митців «Празької школи», козацькі образи представлені у двох розділах: «Дике поле» і «Запоріжжю». В контексті творення міфу про національний характер як складник національного міфу на особливу увагу заслуговує вірш «Ти», в якому бачимо вияви як ідеалізованої національної маскулінності, так і національної фемінності. Т. Бурейчак відзначає, що образ козацтва «глюорифікує традиційне розуміння маскулінності та акцентує на важливості лідерства, домінування, активності, мобільності, фізичної сили, гомосоціальності та гетеросексуальності як невід'ємних елементів української маскулінності» [2, с. 53]. Саме такий образ простежуємо у вказаній поезії. Важливу роль у його творенні грає портретний опис, яким починається вірш: «Ти весь із бронзи,



із металю, / Ти вигинаєшся, мов лук, / Цілунок сонячний розтанув / На темнім тлі смаглявих рук. / Очам віястим так безжурно / Вдивляться у прийдешні дні...» [4, с. 36]. Кількома словами Ю. Дараган малює чоловіка фізично сильного, загартованого сонцем і вітрами, «металевого», що не страшиється майбутніх небезпек.

Але не тільки зовнішній вигляд героя є досконалим взірцем гегемонної маскулінності. В уяві героя немає місця родинному затишку, вишневому садку й соловейкам, тим принадам тихого раю, чужого героїчній психології, яку бачили, а чи хотіли бачити прикметою української маскулінності Д. Донцов та поети-пражани. В уяві героя поезії «Ти» «Гетьман, мушкети, зойк і кров, / Хортиці рідної урвиси, / І вітром збурений Дніпро» [4, с. 37]. І це в умовах, коли автор, зіштовхуючи героя з маскулінністю чужинця, ставить його на межу втрати своєї маскулінності, адже за будь-яку згадку волі «вмить над бронзою-спиною / Ремені хижо засвистять» [4, с. 37]. Та лише той, кого не зламали поразки і найтяжчі випробування, хто завжди зберігає силу духу, є взірцем національної маскулінності і зможе знову випростати зсутулену спину. Таким є справжній козак: «Ти весь із темного металю, / Ввесь степ і вітер у степу, / І очі – сірою емаллю, / І гроном – бронзовий п'ястук!..» [4, с. 38]

Тут слід зауважити також традиційність жіночого образу у згаданій поезії. Весь світ жінки обмежений чоловіком: «Хтось блукає, гукає і кличе, / Хтось виходить ридати над став, / Затуляє руками обличчя, / Важко дише отрутами трав... / Й нічого, нічого не треба» [4, с. 37]. Героїня цілковито перебуває поза «націєтворчим дискурсом». І вжите Ю. Дараганом слово «квилити» відсилає читача до постаті Ярославни – архетипного образу української дружини, чиїм світом є чоловік.

Подібна ситуація з аналогічним розподілом гендерних ролей представлена і в поезії «Степи розлогі, далечинь...», тільки фемінність представлена в образі жінки-матері. Чоловік-козак знаходить своє покликання в стихії бою: «Шаблі, аркан, мушкети, кулі / Та вороний гарячий кінь...» [4, с. 34]. Але для матері значення має «одна, мов світ, одна турбота / Чи не вертає сокіл твій» [4, с. 34]. Такий дисбаланс, отже, характерний не лише для часів Козаччини, що знайшов своє відображення у козацькому фольклорі, а й також стає органічною частиною модерного національного міфу.

Ще один образ козака представлений у поезії «Співає юний січовик». Проте він прочитується не настільки однозначно. Образ вільного птаха, з одного боку, апелює до однієї з головних чеснот козака й, ширше, українського чоловіка загалом – волелюбності («Нічного степу вільний пташе» [4, с. 29]). При цьому прикметним є вживання займенника «наше»: «Ти знаєш, пишне щастя наше / На вістрії шабель та пік» [4, с. 29]. Тим самим поет проводить паралель між давніми захисниками України й сучасними, зводячи козацькі чесноти на рівень універсальних національних чеснот. Однак, з іншого боку, герой поезії, чатуючи на ворога, виявляє фатальну необачність. Ця необачність, напевно, є наслідком його юності й недосвідченості, адже не дарма саме на юності січовика наголошує Ю. Дараган у першому рядку вірша. Але це не може бути достатнім виправданням за загибель побратимів: «Ой, сонних виб'ють до ноги...» [4, с. 29]. В умовах постійної боротьби за свободу своєї нації юнакові не лишається часу на поступове дорослішання. Стаючи чоловіком за своїм статусом, він має одразу засвоїти всі чесноти «справжнього чоловіка» і стати його втіленням. Тільки так в умовах протистояння маскулінності чужинця може зберегтися національна гегемонна маскулінність, без якої на націю чекає занепад, а можливо, і зникнення.

Найбільшим твором на козацьку тематику у збірці «Сагайдак» є «Мазепа», позначений автором та видавцями підзаголовком «Фрагменти». Твір складається із



тринадцяти уривків, що, наче пунктиром, змальовують виступ гетьмана І. Мазепи за волю України проти Росії та його поразку. Дія «Мазепи» відбувається на тлі занепаду козацтва і козацької держави, що є для автора загальнонаціональною трагедією: «Кінець бурливої гетьманщини – / Одчай і маєстат» [4, с. 39]. Але й постать старого гетьмана – це частина загальної трагедії, ця постать не так героїчна, як трагічна. Привид гетьмана, що виступає «на тлі минувшини трагічної», названий поетом марою «душі величної, шляхетної душі», а сам гетьман – «сивим страдником» [4, с. 39]. Тож і зникає з поетової візії «пан гетьман» переможений і зроблений зрадником.

Мета Ю. Дарагана – не тільки показати національну трагедію «сплюндрованої, рідної землі», але й осягнути її причини. Причина сплюндрування рідної землі начебто очевидна: «Москва натисла, налягла коліном, / Правобережжя віддають ляхам...» [4, с. 41]. Але не тільки в чужій силі причина занепаду. У розглянутих вище віршах («Ти», «Співає юний січовик») чужинці теж могли переважити українську силу, але не зламати. Силі чужинця поет протиставив героїчну українську маскуліність. Отже, саме з кризи національної маскуліності починається занепад української нації й козацтва як її провідної верстви. Пізніше Д. Донцов, чий погляд був близьким до поглядів митців «Празької школи», писав: «Суть нашої проблеми лежить у питанні формотворчої, будівної правлячої касті. Була та каста мудра, відважна й сильна морально, була й держава. Була вона слаба або вироджувалася, розкладалася й гинула, слабла й держава» [5, с. 16]. Саме це бачимо і в поезії Ю. Дарагана: «Довіритись кому і на кого спуститись? / Є ненадійні, дурні і людяні, – / Одні нехитрі і такі прості, / Другі птахами будуть в кігтях битись» [4, с. 42–43]. Моральний розклад, звиродніння козацької верхівки, втрата нею воїнських чеснот («ненадійні, дурні і людяні») – ось та причина, що не дозволяє гідно протистояти ворогові.

Та старий гетьман теж не є втіленням героїчної маскуліності. Це герой радше гамлетівського типу. Маючи у «величній, шляхетній душі» любов до України, споглядаючи «малюнки сплюндрованої, рідної землі», відчуваючи біль її, він вагається і вичікує, хоча далі чекати немає чого і «вже із труни гетьмани повставали / І кличуть помсти і кривавих злив...» [4, с. 41]. Вже «хвилює і кличе Вкраїна, Запорожці, як бджоли, гудуть», вимагаючи від гетьмана «простувати на вільну путь» [4, с. 42]. «Миргородський полковник Данило Апостол і прилуцький – Горленко Дмитро», навіть найближчий соратник і помічник Пилип Орлик вимагають від гетьмана рішучих дій, але він усе не наважується: «Ти, Орлику, дитячий маєш розум, / Мовчи, не час, я знаю сам коли...» [4, с. 43]. Проте це не державна мудрість говорить вустами старого гетьмана, і зволікання призводить до катастрофічних наслідків: «Потужно, хвилею московська повинь лле / На українські ниви і простори» [4, с. 43], а відтак «відтяти від Дніпра і Кошу Мазепа-гетьман і Карло» [4, с. 44] змушені до бою у край невігідних умовах.

Ще одним показовим штрихом до образу гетьмана є його стосунки з Мотрею. Але і в цій ситуації Мазепа Ю. Дарагана лише втомлений старий чоловік, якого «хімерна Мотря», «мов пишна квітка в дикім полі, / Зачарувала, отруїла, / І, відіпхнувши, відійшла...» [4, с. 40]. І тут гетьман далекий від ідеалу маскуліності, адже за традиційними уявленнями, що увійшли як складова до модерного міфу про національний характер, світ жінки є андроцентричним, тоді як у світі чоловіка жінка посідає далеко не центральне місце. Як зазначає А. Матусяк, до другої половини ХХ століття існувала беззаперечна «матриця сприйняття, мислення і дії, яка нав'язувала всім членам суспільства андроцентричний горизонт, генеруючи виразний розподіл статей, різниці між ними та зумовлені цим місця у символічних сферах, які забезпечували чоловікові домінуючу позицію, а жінці – підлеглу» [6, с. 7]. Саме тому для чоловіка бути



відштовхнутим жінкою вважалося ганьбою. Цікавими з погляду їхнього символізму є лексеми, вжиті Ю. Дараганом для опису дій Мотрі: зачарувала, отруїла й відпхнула. Все це – символічні акти насильства, що в андроцентричному світі вважається прерогативою виключно чоловіка.

Отже, в образі Мазепи поет змальовує кризу маскулінності. Щоправда, гетьман ще здатний на рішучий чин, коли обставини не лишають іншого гідного виходу, але ця здатність уже істотно підважена. Його ж сучасники після поразки гетьмана остаточно втрачають ті риси, що характеризують маскулінний ідеал: «І українець стяг свій кинув, / З жаху вже мало не умлів» [4, с. 47]. І хоча мужність перед обличчям ворога подекуди виявляють навіть жінки («Бороняться батуринці завзято, / Жінки, міщане вийшли на вали...») [4, с. 45]), цього не досить, коли її втратили чоловіки-воїни.

Втім, закінчення твору звучить життєствердно. Філософський роздум про минулість усього закінчує поет видіннями приспаної, але до кінця не знищеної героїчної маскулінності: «І тільки спрага, спрага волі Так стисне горло, здавить так, / Що знов би, знов у дике поле! / Знов коні, стріли, бранці голі, / Шаблі та повний сагайдак!..» [4, с. 47]. І якщо в нащадках і через два століття озиваються ці давні козацькі видіння, є надія, що козацька кров ще потужно озветься, явивши світові нові зразки героїчної національної маскулінності. Зауважимо принагідно, що національний міф говорить про певний, властивий нації в усі часи характер, наголошуючи на його сформованості в час зародження нації й генетичній закоріненості, та ігнорує соціокультурні чинники формування маскуліного чи фемінного ідеалу, які змінюються в історичній перспективі.

Отже, розглянувши козацькі образи у поетичній творчості Ю. Дарагана, ми виявили, що поет використовує ці образи для творення зразків національної героїчної маскулінності, що можуть бути прикладом для наслідування для його сучасників і прийдешніх поколінь. Риси козацького характеру, визнані козацькі чесноти, такі як мужність, волелюбність, самовідданість, Ю. Дараган вважає тими рисами, що притаманні українській маскулінності і є основою національного характеру. З іншого боку, описуючи занепад козацької держави, поет наголошує на втраті рис героїчної маскулінності, що й призводить до неможливості протистояти силі чужинців. З відродженням цих втрачених рис поет пов'язує свої сподівання на майбутнє відродження української нації та держави.

Література

1. Башкирова О. «Чоловік у стані кризи»: світоглядні та естетичні виміри художньої моделі (на матеріалі сучасної української романістики). *Південний архів: Філологічні науки*. Херсон : ХДУ, 2017. Вип. 71. С. 150–154.
2. Бурейчак Т. Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. *Перехресні стежки маскуліного українського дискурсу. Культура й література XIX–XXI століть* / за ред. А. Матусяк. Київ : LAURUS, 2014. С. 43–68.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / пер. з англ. С. Павличко. Київ : Радянський письменник, 1991. 212 с.
4. Дараган Ю. Сагайдак. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. 64 с.
5. Донцов Д. Дух нашої давнини / 2-ге вид. Мюнхен, Монреаль, 1951. 341 с.
6. Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі XX–XXI століть. *Перехресні стежки маскуліного українського дискурсу. Культура й література XIX–XXI століть* / за ред. А. Матусяк. Київ : LAURUS, 2014. С. 7–19.
7. Маланюк Є. Дмитро Донцов. *Шлях перемоги*. 2013. № 34 (3087). 28 серпня. С. 5.



Шаладонова Ж. С.
к. філол. н., старший науковий співробітник
Центру дослідження білоруської культури, мови і літератури
НАН Білорусі (м. Мінськ)

ТЭМА КАЗАЦТВА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Казачтва – унікальны, яскравы і самабытны феномен украінскай гісторыі, духоўнай і матэрыяльнай культуры. Тэма казачтва атрымала асаблівую цікавасць на хвалі рамантычнага руху ў еўрапейскай культуры XIX стагоддзя, калі прывабнай і запатрабаванай сталася экзотыка казачтва і створаная ім мастацкая спадчына. У беларускай духоўна-культурнай прасторы асноўную ўвагу прыцягвалі свабодалюбівы дух, палітычная самасвядомасць казакаў, дзяржаватворчы досвед, героіка нацыянальна-вызваленчай барацьбы, што знайшло яскравае ўвасабленне як ў мастацкіх творах, так і ў публіцыстыцы. На істотную ролю вобразаў іншанацыянальнага ў самаідэнтыфікацыі звярнуў увагу В. Хораў: «Вобразы чужога жыцця складваюцца ў традыцыю, у інварыянтныя ўстойлівыя структуры свядомасці, што ахінаюць гістарычны вопыт сваёй нацыі. Яны не толькі ўзбагачаюць веды пра іншы народ, але і характарызуюць уласную этнічную ментальнасць» [11, с. 10].

У камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча «Залёты» (1870) парабак Пятрусь, апавядаючы ў размове з Сабковічам цікавыя сустрэчы і здарэнні ў сваім жыцці, прыгадвае «заходжага з Кіева», яго натхнёныя і эмацыянальныя ўспаміны пра мужных, адчайна смелых прадстаўнікоў казацкага войска: «Гай!.. Гай!.. брацікі, нямашака на свеце, як то калісь, слаўнай памяці, за гетманшчызны! Як баш – войска наша сабярэцца ў кучу. Не знала яно, што то – «стой» і «не шэвяліся». Бывала, пры Хмяльніцкім атамане стоўпіцца пад ясным украінскім небам сіла казацкая – палкі Чарнаморскі, Палтаўскі, Гуманскі, Гранаўскі, Пяцігорскі і Каняўскі. Казакі ў шапках сівых з краснымі галавіцамі – вось мак, цвітуць! Ураднікі на коніках фіньцяць, сотнікі вусікі круцяць, а асаула губы ду-у-у-е!» [4, с. 344]. Праз манеру паводзін, звычкі, геройскі знешні выгляд у творы ярка выяўлены ментальныя характарыстыкі казачтва, яго духоўная і фізічная моц, баявы дух, свабодалюбства і дэмакратызм.

У артыкуле «Украінскае казачтва» М. Багдановіч выказаў цікавыя і слушныя меркаванні пра асаблівасці фарміравання смелых і вольналюбівых рыс нацыянальнага характару ўкраінцаў у складаных перыпетыях сацыяльна-гістарычных варункаў і вызваленчай барацьбы: «на сотні вёрст раскідывалася здесь в старину привольная дикая степь, а по ней постоянно бродили орды кочевников, одна за другой набегавшие из глубины Азии. Неудивительно, что наши пращурь боялись селиться по этой степи ... не всякому было под силу здесь жить ... Вот почему здесь селился народ отборный, смелый, не боявшийся опасностей, всегда готовый дать отпор» [1, с. 78]. М. Багдановіч стварыў каларытны і пафасны вобраз-партрэт украінскага казака на аснове вядомых яму мастацкіх і дакументальных матэрыялаў, апісанняў і ўласна-інтуітыўных уяўленняў, у якіх выпукла, калейдаскапічна праступаюць характарыстыкі знешнасці, звычак, паводзінаў, дэманструюцца суровая вытрымка, адвага і баявы дух. Падобны вобраз быў растыражыраваны на той час (карціна І. Рэпіна «Запарожцы» (1880–1891)), захоўвае сваю актуальнасць і сёння, што знаходзіць шырокае адлюстраванне ў мастацтве (кінастужка «Тарас Бульба» (рэжысёр У. Бартко, 2008) і інш.). «Кому доводилось видеть казака тех времён на верной старинной картинке, тот не скоро забудет его. Несколько скуластое



лицо, глаза тёмные или карие, чёрные же брови, волосы, усы. Бород казаки не носили, брили и голову, и лишь на самой макушке оставляли прядь волос – так называемый «чуб», «оселедец»; конец его, щеголяя, заматывали за ухо. И одевались казаки тоже картинно. В одежде преобладали красный и синий цвета. Сапоги бывали из сафьяна, широчайшие шаровары («мотнею вулицу мете») из тонкого кармазина, на головах «сивые» смушковые шапки. Но это – в минуты счастья и удачи, после благополучного похода, смелого нападения. А потом всё это сносилось в заклад, изнашивалось» [1, с. 81–82].

Беларусамі ўсведамляўся той факт, што шэрагі казацкага войска папаўняліся выключна смелымі і вынослівымі, у тым ліку і суайчыннікамі, тымі, хто здолеў пераадолець Дняпроўскія парогі. Сваё ўражанне занатаваў адзін з удзельнікаў беларускай пісьменніцкай дэлегацыі 1928 года на Украіну С. Баркоўскі: «Парог. Хвалі шумуюць і здаецца здалёк, што бягуць з гары белыя авечкі. У часы казацтва, пад'язджаючы да гэтага парогу, казакі гаварылі: «хлопцы, скідай шапкі, маліся богу» і людзі рыхтаваліся да сьмерці... Дняпро надзвычай шырокі. Едучы тут адчуваеш, што аддаеш сябе на волю стыхіі» [2, с. 163]. Аднак, як падкрэслівае аўтар, ні супрацьдзеянне воднай стыхіі, ні пабудаваная ў гэтым месцы палякамі крэпасць не маглі стрымаць настойлівага імкнення «галоты» з розных земляў уліцца ў шэрагі вольных запарожцаў.

Не абышоў тэму казацтва ў сваёй творчасці Янка Купала. У вершы «Я казак – не казак» (1911) класік апелюе да баявога духу ўкраінскага казацтва, яго «энергетычнага самаздзяйснення» (Х. Артэга-і-Гасет). Іншанацыянальная ментальная прастора выступіла для паэта крыніцай натхнення, сродкам прэзентацыі ідэйных поглядаў, духоўных інтарэсаў, грамадзянскай пазіцыі, якія, так ці інакш, аказваліся ў агульным арэале з украінскай этнічнасцю. Творы ўкраінскай тэматыкі («Я казак – не казак», «Бандароўна», «Памяці Т.Шаўчэнкі», «Памяці Шаўчэнкі») выдатна ілюструюць характарыстыку акадэмікам У. Гніламёдавым купалаўскага рамантызма: «Купалаўскі рамантызм быў бунтарны, узнёслы і ваяўнічы, для яго ўласціва ўзбуйненне асобы, цікавасць да магчымасцей чалавека, вера ў яго сілы» [3, с. 81].

Я казак – не казак,
Што нагайкай свісціць,
А казак, што калісь
Знаў, як волю любіць!

Што гуляў за Дняпром
Ад зары да зары,
Ў вольнай Сечы грымеў,
Як парогі ў Дняпры.

Што на бел-свет спяваў
Песні з поўных грудзей
І гасцінна прымаў
З свету вольных людзей.

Што умеў пастаяць –
Паляцець у паход –
І за волю сваю,
І за весь бедны род.



Што кароны пікой
І пасады ўстрасаў,
А законы крывёй
Самаўладцам пісаў! [5, с. 64].

Для беларускага песняра легендарная вольніца ўкраінскага казацтва, яго змагарна-напружаны жыццёвы тонус і гераічна-бунтарнае самавыяўленне былі сімваламі свабодных і дэмакратычных форм нацыянальнага жыцця, сапраўднага патрыятызму, самаадданага служэння дзяржаве і народу. Праз мастацкае увасабленне магутнага народнага «жадання быць» (А. Ольжыч) у купалаўскай эстэтыцы праявілася духоўная энергія пасіянарна-змагарных імпульсаў, адпаведных асноўным рысам рамантычнага светабачання Тараса Шаўчэнкі.

Сваё месца займае Украіна ў купалаўскай гісторыясофскай канцэпцыі. У паэме «Бандароўна» (1913) аўтар звяртаецца да вядомых падзей украінскай гісторыі – гайдамацкага паўстання 1768 года, на іх матэрыяле фарміруе падзейную канву твора, уключае жыццёвы подзвіг, мужнасць і непакіснасць духу галоўнай гераіні, перадае напружанасць, адчайны радыкалізм яе супрацьстаяння панскім дамаганням. Выключнасць, неардынарнасць вобраза Бандароўны ў беларускай літаратуры можна патлумачыць уздзеяннем іншанацыянальнай ментальнасці. На думку І. Навуменкі, «вобразаў такога гераічнага, трагедычнага напаўнення, як музыка-гусліяр («Курган») і Бандароўна, беларуская літаратура да Купалы не ведала, вобразы гэтыя створаны як бы насуперак таму шырока распаўсюджанаму тады ў літаратуры погляду, паводле якога беларус і ў сваёй цяперашняй дадзенасці, і ў гістарычнай даўнасці паўставаў пакорлівым, забітым, паслухмяным; зрэшты, і аб усім народзе беларускім бытвала думка як аб народзе, не здольным да гістарычнай, дзяржаўнай дзейнасці» [7, с. 79]. Паэт па-мастацку праўдзіва выявіў панараму тагачаснага ўкраінскага народнага жыцця ў яго сацыяльна-гістарычнай, маральна-этычнай змястоўнасці. Сутнасць канфлікту – супрацьстаянне годнай, прыгожай дзяўчыны хціваму і распуснаму пану – набліжае «Бандароўну» да шэрагу шаўчэнкаўскіх паэм, «Князьёўна», «Марына», «Сляпая», «Якбы табе давялося...». Кабзар развіваў тэму зганьбаванай жаночкасці, самотнага, звекаванага дзявоцтва ў розных, шматлікіх варыяцыях, экстрапаліраваў на вобраз Украіны пакутніцкія жаночыя вобразы як сімвалы нацыянальнага прыніжэння, нерэалізаванасці, нявырашанасці сацыяльных супярэчнасцей, у сувязі з нацыянальнымі і сацыяльнымі канфліктамі эпохі. Развіваючы дыялектыку рамантычнага канфлікту, Янка Купала напаўняе ўчынак Бандароўны гераічна-трагічным зместам, наталіе яго пасіянарна-змагарным духам, узнімае на ўзровень подзвігу. З шаўчэнкаўскім маральна-этычным імператывам у вырашэнні падобных калізій Янку Купалу набліжае глыбінная ідэя супрацьстаяння і супрацьдзеяння рэальнай і вельмі небяспечнай пагрозе духоўна-культурнай і фізічнай асіміляцыі народа, нацыі з боку каланізатараў, прыгнятальнікаў. Засяроджанасць на праблемах нацыянальнага самазахавання, нацыянальнай самаідэнтыфікацыі вызначыла тэматычныя прыярытэты ў цікавасці Янкі Купалы да культуры і гісторыі ўкраінскага народа. У паэме «Бандароўна» Я. Купала наследуе некаторыя мастацкія прыёмы шаўчэнкаўскіх «Гайдамакаў». Я. Купала пераклаў «Гайдамакаў», «Тарасову ноч» з іх бяспрашна праўдай жорсткіх распраў з ворагамі. Першы перакладчык «Кабзара» Т. Шаўчэнкі на польскую мову (выдадзены ў 1863 г. у Вільні), беларуска-польскі паэт У. Сыракомля, засведчыўшы вялікую павагу да Тараса Шаўчэнкі, у прадмове да выдання даволі рэзка выказаўся пра «Тарасову ноч» і «Гайдамакаў». «Гайдамакаў» ён увогуле не перакладаў, а падчас польскамоўнага перастварэння «Тарасовай ночы» свядома апусціў



некаторыя месцы, патлумачыўшы гэта тым, што іх аўтар «мачае свой пэндзаль у кроў, і тым самым нявечыць эстэтычнае харакство сваіх вобразаў» [12, с. 210]. У «Бандароўне» асвятляюцца гістарычныя падзеі гайдамацкага паўстання, з выключнай сілай і мастацкім тэмпераментам праявіўся той жа рамантычны размах пачуццяў, усхваляваны эмацыянальна-патрыятычны максіmalізм узвелічэння самаахвярных мсціўцаў, паборнікаў волі, справядлівасці.

Задымелі ў пажарах
Панскія сялібы,
Палілася кроў ракою
На лугі, на скібы.

Дарма рэзь стрымаць казаччу
Войска шле Варшава, –
Шмат казацтва нацярпелась,
Бітва йдзе крывава.

Колькі выцекла крыві йшчэ,
Не будзем казаці,
Бо крывёй сваёю роднай
Трэ было б пісаці [6, с. 90].

Экспрэсіўныя, насычаныя мяцежным духам, гіпербалізаваныя мастацкія палотны паэмы не маглі пакінуць абыякавымі, закраналі нацыянальны гонар, абуджалі чалавечую годнасць у аморфным, прыспаным, пасіўным грамадстве. М. Тычына падкрэсліў выразныя рысы духоўна-псіхалагічнай агульнасці «непакорнай красуні Бандароўны ... з яе духоўным пабрацімам Ярэмам Галайдай, галоўным героем «Гайдамакаў». Іх збліжае страсная прага волі, пяшчотная душа, страшнае ў сваім гневе сэрца, а яшчэ мацней – прага жыцця, але жыцця вольнага» [10, с. 53]. Даследчык удакладняе, што «у Купалы гэтае ж прыняцце свету, нягледзячы на яго складаную, часта крываваю гісторыю, выказана ва ўскоснай форме – у захопленым апісанні дзявочага харакства Бандароўны, чароўнай дачкі ўкраінскага народа» [10, с. 54]. У якасці духоўна-псіхалагічнай дамінанты вобраза паэт вылучае свабодалюбства і добрую славу:

А сягоння ж выглядае
Лепей, як заўсёды –
У карчомцы з казакамі
Цешыцца з свабоды.
... Не папусціць у крыўду славу,
Славу ды свабоду,
Хоць і дуж ты, і багаты,
Ды панскага роду [6, с. 80].

Псіхалагічны воблік гераіні адпавядае эмацыянальна-сардэчнай, свабодалюбівай, пасіянарнай сутнасці ўкраінства. Менавіта ў агульным настроі, змагарна-бунтоўным духу твора, насычаным падзейным фоне ўгадваецца ўкраінскі кантэкст. Рамантычны сюжэт купалаўскай паэмы ахоплівае знакавыя ў гісторыі Украіны топасы (Берастэчка, Канеў), заведама дакладна стасуецца з вядомымі гістрычнымі фактамі, падзеямі (Каліеўшчына), якім беларускі паэт надаў дадатковыя сэнсавыя нюансы і адмысловую логіку. Гістарычная аснова паэмы настолькі глыбока прадумана і абгрунтавана аўтарам,



што набывае легендарную змястоўнасць і на яе фоне нават мастацкі вымысел і палымая рамантыка твора ўспрымаюцца як гіпатэтычна мэтазгодная рэальнасць.

Гісторыя казацкіх паходаў знайшла адлюстраванне ў творчасці Максіма Танка. Баладу «Антон Нябаба» (1952) паэт прысвяціў ўкраінскаму кіраўніку казацка-сялянскіх атрадаў на тэрыторыі Беларусі падчас антыфеадальнай вайны 1648–1651 гадоў. Вобраз мужа народнага героя абмаляваны ва ўзнёсла-рамантычным арэале ў атачэнні беларускіх тапонімаў, Пінска, Прыпяці, бо дзеянне адбываецца менавіта на беларускай тэрыторыі. У баладзе няма апісання ўкраінскіх рэалій, але вобраз галоўнага героя пададзены ў адпаведнасці з традыцыямі апявання казацкай славы і адвагі, змагарнай героікі. Аўтар падкрэслівае глыбіню і шчырасць патрыятычных пачуццяў паўстанца да роднага краю, адказнасць за лёс суайчыннікаў, самаахвярную адданасць справе вызвалення ад прыгнятальнікаў, мужнасць, змагарны максіmalізм героя, сэрца якога «Баліць за край свой здратаваны / І за прыгнечаны народ» [8, с. 295]. У сімвалічным паядынку героя са смерцю прайграны кісет, з бурштыну люлька, мушкет, конь, якія выступаюць у творы вербальнымі маркёрамі казацкай эпохі. Але калі на кон пастаўлены стальные клінок, сімвал казацкай славы, смерць здалася, бо «выйграць славы не змагла».

У «Баладзе пра Гаркушу» (1955) распавядаецца пра апошні (у аўтарскай версіі) паход казацкага палкоўніка Ф. (І.) Гаркушы, урадженца Беларусі, паплечніка Б. Хмяльніцкага. У аўтарскай інтэрпрэтацыі смяротна паранены каля рэчкі Бярэзіна (там сапраўды адбыўся адзін з баёў з удзелам Гаркушы) атаман звяртаецца да баявых таварышаў са своеасаблівым наказам:

«Я вам, мае дзеці, пакідаю
Самы даражэйшы скарб на свеце:
Волю і любоў да свайго краю,
Славу, і вы гэта беражэце!» [9, с. 34].

Хаця Гаркуша і не загінуў ў тым баі, М. Танк наўмысна адышоў ад гістарычнай праўды, узмацніў трагічную напружанасць моманту, веліч вобраза палкоўніка і выпакутаваную праўду яго апошняй прамовы-запавету.

Пералік аўтараў, якія мастацкую канцэпцыю сваіх твораў ўзбагачалі і развівалі казацкай тэматыкай, можна доўжыць. Гісторыя ўкраінскага казацтва, да тварэння якой, як вядома, прычыніліся і беларусы, заўсёды выклікала і працягвае выклікаць жывую і шчырую зацікаўленасць на Беларусі. Зварот беларускіх мастакоў слова да падзей і асоб казацкай гісторыі заўсёды абазначаны ідэйна-сэнсавай заангажаванасцю, прэзентацыяй беларускаму чытачу ўкраінскай нацыянальнай духоўнасці, сцвярджэння ідэй свабоды і незалежнасці, патрыятызму, адказнасці за лёс радзімы і народа.

Літаратура

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1995. Т. 3 : Публіцыстыка, лісты, летапіс жыцця і творчасці. 461 с.
2. Баркоўскі С. Па загонах новае Украіны. *Полымя*. 1928. № 8. С. 150–164.
3. Гніламёдаў У. Янка Купала. Жыццё і творчасць. Мінск : Беларуская навука, 2012. 252 с.
4. Дунін-Марцінкевіч В. Збор твораў : у 2-х т. Мінск : Мастацкая літаратура, 2007. Т. 1 : Драматычныя творы. Вершаваныя апавесці і апавяданні. 492 с.
5. Купала Я. Збор твораў : у 7 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1973. Т. 3 : Вершы, пераклады 1911–1917. 432 с.
6. Купала Я. Збор твораў : у 7 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1972–1976. Т. 5: Паэмы. Пераклады. 1974. 592 с.



7. Навуменка І. *Янка Купала*. Мінск : Вышшая школа, 1980. 205 с.
8. Танк М. *Збор твораў : у 13 т.* Мінск : Беларуская навука, 2006. Т. 2 : Вершы (1939–1954). 566 с.
9. Танк М. *Збор твораў : у 13 т.* Мінск : Беларуская навука, 2007. Т. 3 : Вершы (1954–1964). 447 с.
10. Тычына М. Карані: культуралагічны дыскурс. *Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: Культурна-гістарычны і літаратурны аспекты праблемы*. Мінск : Беларуская навука, 2002. С. 10–63.
11. Хорев В. Имагологічний аспект изучения культурных связей. *Человек на Балканах глазами русских*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. С. 10–17.
12. Kobzarz Tarasa Szewczenki / z małorossyjskiego spolszczył Władysław Syrokomla. Wilno : Nakładem A. Assa, 1863. 120 s.

Шульга О. О.

викладач

Запорізький національний університет

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ МОТРОНИ КОЧУБЕЙ В ІСТОРИЧНИХ ТВОРАХ Р. ІВАНІЧУКА «ОРДА» І Б. ЛЕПКОГО «МОТРЯ»

Історична постать Мотрони Василівни Кочубей першочергово відома завдяки її коханню до гетьмана Івана Мазепи. Історія взаємин юної красуні і 65-річного гетьмана на тлі трагічних історичних подій надихала багатьох письменників. Однак, відсутність достовірних історичних даних про життя цієї дівчини, численні чутки, легенди про неї, та її взаємини з набагато старшим І. Мазепою, зумовили створення різноманітних художніх образів Мотрі Кочубей в літературі. Ще однією причиною цього явища є те, що, відтворюючи історичні реалії, висвітлюючи політичні дії І. Мазепи, письменники просто не приділяли належної уваги художньому образу Мотрі (обмежуючись лише любовною лінією старого гетьмана до вродливої юної похресниці, не розкриваючи її характеру, подальшої долі).

Історичні повісті Р. Іванічука «Орда» і Б. Лепкого «Мотря» неодноразово розглядалися літературознавцями. Однак порівняльного аналізу образів головних героїнь не було зроблено, також не було розглянуто ці образи з позиції відповідності історичній правді про Мотрону Кочубей.

В історичних довідниках подається інформація про те, що Мотря Кочубей, наймолодша донька в родині генерального судді Василя Кочубея, народилася 1688 року на Полтавщині. Хрещеним батьком дівчинки був І. Мазепа. У 16 років Мотря закохалася в 65-річного гетьмана, з яким уперше зустрілася в родинному маєтку Ковалівці. З 1702 року гетьман був вдівцем, тому 1704 року посватав хрещеницю. Кочубеї відповіли відмовою. За наполяганням матері Любові Кочубей Мотрю було відправлено до монастиря. По дорозі до обителі дівчина втекла до І. Мазепи. Аби уникнути конфлікту, старий гетьман відіслав хрещеницю назад до батьків. Деякий час закохані таємно листувалися. Згодом Мотрю віддали заміж за Семена Чуйкевича. Відомо, що у подружжя народилося двоє дітей, донька і син Семен.

Після зради і страти В. Кочубея 1708 року С. Чуйкевич з Мотрею залишилися на боці І. Мазепи. У 1709 році вони потрапили до московського полону, але були



помилувані як родичі покійного В. Кочубея. За вироком суду С. Чуйкевича заслани в Сибір; Мотря пішла за ним. За однією версією, після смерті чоловіка вона повернулася на батьківщину і дожила віку в Вознесенському жіночому монастирі в Пушкарівці під Полтавою. За іншою гіпотезою, з 1733 по 1736 рік ігуменею в Ніжинському Введенському жіночому монастирі була Меланія (черниці змінювали світські імена) Чуйкевичівна, яка після тяжкої хвороби померла 20 січня 1736 року. Дуже вірогідно, що це була Мотря.

Більшість історичних довідок подає інформацію, що Мотрона Кочубей народилась 1688 року, а отже, на час сватання її гетьманом І. Мазепою у 1704 році їй було лише 16 років. Однак, у дослідженні С. Павленка, який ґрунтовно вивчав оточення гетьмана І. Мазепи, вказано, що в документах відсутня інформація про дату народження Мотрони та її вік на момент сватання гетьманом. Тому, на думку дослідника, це дискусійне питання, скільки насправді років було Мотрі на той час, можливо 20–22 роки, чи навіть більше [див.: 6, с. 291].

За даними С. Павленка, у 1707 році Семену Васильовичу Чуйкевичу було десь 35–37 років [див.: 5]. Ймовірно, що в такому віці він одружувався вже вдруге. Чоловік Мотрі на час одруження не мав впливового уряду, але був обізнаний в літературі, володів кількома мовами, був високоосвіченою людиною свого часу. З 1728 року С. Чуйкевич управляв генеральною канцелярією, був призначений у числі «искусных и знатных персон» для перекладу «правных книг». У 1730 році згідно з вибором старшин Ніжинського полку він стає полковим суддею [див.: 5].

На думку С. Павленка, подружнє життя Кочубеївни і С. Чуйкевича не було щасливим. Дослідник вважає, що коли Мотрона Чуйкевичівна в 1733–1736 роках була ігуменею Ніжинського Введенського жіночого монастиря, її чоловік, С. Чуйкевич, був ще живий (помер після 1744 року). У 1738 році (за 2 роки після смерті ігумені Чуйкевичівни) Семен Васильович одружується (ймовірно, втретє) з удовою роменського міщанина Христиною [див.: 5].

В усіх художніх творах вказується, що причиною відмови гетьману І. Мазепі у сватанні Мотрони є заздрість Любові Федорівни Кочубей своїй доньці, майбутньому статусу гетьманші. Тому той факт, що Іван Степанович є хрещеним батьком Мотрони, стає формальним приводом для відмови. У дослідженні С. Павленка наводяться інші причини. Історик вважає, що В. Кочубей, який знав про намір І. Мазепи зрадити царя, не вірив у перемогу гетьмана, передбачав люту розправу над наближеними до І. Мазепи після його зради. Страх конфіскації усього майна і заслання до Сибіру як родичів дружини гетьмана-зрадника, змусили Кочубеїв відмовити І. Мазепі у сватанні [див.: 6, 281].

Стає очевидним, що створюючи художні образи Мотрі, які подані в історичних повістях Р. Іваничука «Орда» і Б. Лепкого «Мотря», письменники або не володіли всіма історичними даними про реальну постать М. Кочубей, або вільно користувались прийомом художнього домислу. У згаданих творах авторами змальовано образ сильної молодої жінки, яка попри свій юний вік відіграла важливу роль в становленні української історії і змогла відмовитись від власного щастя й кохання до гетьмана І. Мазепи, щоб не завадити його політичній діяльності. Поетично охарактеризувала стосунки старого гетьмана та молодої «батуринської красуні» О. Ковалевська: «Це була та любов, що не знає ні старості, ні якихось інших меж. Для нього ці почуття були викликом своєму вікові, а для неї вони стали можливістю визнати його мудрість» [3, с. 62].

Відомо, що Б. Лепкий дуже цікавився історією взаємин Мотрони і гетьмана, у 1914 році він написав драму «Мотря», рукопис якої згорів під час Першої світової



війни. В історичній повісті «Мотря», яка вийшла друком 1926 року, Б. Лепкий приділив значну увагу характеротворенню героїні, адже художній образ Мотрони Кочубей є одним з центральних у творі. Перед нами постає вродлива дівчина, яка розуміє велич України у світі, усвідомлює, що за державу треба боротись.

В історичній повісті Б. Лепкого «Мотря» показано три стадії трансформації образу Мотрі. На початку твору вона постає химерною, емоційною дівчиною, яку порівнюють з богинею Діаною. Далі перед нами образ зажуреної черниці, одягнутої у все чорне. На певний час піддавшись волі батьків, відмовившись від власних бажань, Мотря стає наче неживою. Наступна трансформація – статус коханої гетьмана, коли вона порівнюється із сонцем. Після усвідомлення своїх почуттів до гетьмана, після важкої хвороби, Мотря наче стає іншою людиною, спокійною, врівноваженою, мудрою. Апогеєм цієї трансформації є виважене рішення відмовитись від власного щастя заради державотворчої місії гетьмана.

Цікавим є той факт, що гетьмана вабить не лише молодість і врода Мотрі, у ній він бачить соратницю, одностудця, цінує її мудрість і патріотизм. Б. Лепкий робить акцент на тому, що причиною їхньої взаємної любові є відкриття один в одному колосальної внутрішньої сили, неординарності, однакового бажання жити у своїй власній, козацькій, державі.

В інтерв'ю В. Безушку Б. Лепкий висловив думку про те, що «в образах Івана Мазепи і Мотрі маємо проекцію на одну й ту ж особу – українського гетьмана» [1, с. 5]. Тому, змальовуючи у зовнішньому сюжеті Мотрю як гетьманову кохану, він прагне в її образі втілити ідею незалежності: «Вона його свято, його надія, що прийде великий день Воскресення, коли на цілій Україні заграють воскресні дзвони і брат брата обійме і ненавидячі себе зустрінуться словами: брате, сестро! ми вольні, вольні!» [4, с. 284]. І. Мазепа ж виступає носієм цієї ідеї.

У романі Р. Іваничука «Орда» образ Мотрі подано з погляду головного героя твору – вченого, протоієрея схимника Єпіфанія, улюбленця І. Мазепи. Його очима ми бачимо палаючий Батурин, а також Мотрю Кочубеївну, котра з матір'ю залишилася в Батурині. Мотря ніби прокинулася, побачивши Єпіфанія. Єдине, що хотіла знати – останні слова гетьмана перед від'їздом за Десну. У цьому прагненні – прояв незламних почуттів до гетьмана. В останніх словах гетьмана – обрамлення твору. На початку повісті змальовано, наскільки важливими є ці слова, у кінці твору ці слова звучать, наче молитва: «Благословила вона мене на велике діло». Усвідомлюючи роль Мотрі в життя гетьмана, отець Єпіфаній говорить: «Хай не забуде Господь твого благословення в грядущих поколіннях» [2, с. 198].

Образ Мотрі Кочубеївни в романі Р. Іваничука «Орда» набуває святості, часом вона зображується наче святий образ Діви Марії, Мотря в романі є ідеалом національної чесності: «Спокійний, святий лик Мотрі, що сиділа на лаві під іконами, вибілене стражданням обличчя випромінювало всю її красу, наче б мала вона витекти нині вся до краплі. Мотря глянула на матір чистими очима, немов заспокоювала, що смерть – то не найстрашніше» [2, с. 9]. Якщо на початку твору перед нами світлий образ Мотрі, далі він представлений в іпостасі Діви-Лебедиці, то в кінці твору простежується трансформація в зажурену жінку в чорному: «сиділа в чорній хустині Мотря Кочубеївна. Вона дивилася сумними очима на ченця...» [2, с. 198].

Р. Іваничук приділяє значну увагу очам героїні, духовність, чистота душі жінки, її переживання змальовані саме через опис очей: «чисті очі», «обпекла його темінню чорних очей», «великі, затагнуті слезою очі», «очі шаленого чорторию, що міняється



синявою і густою зеленню», «очі ті, скаламучені тугою і ненавистю, впевненістю й погордою», «погляд, в якому ні на мить не затінився страх» [див.: 2].

У романі «Орда» образ Мотрі перетворюється на ірреальний, який існує у свідомості отця Єпіфанія. Підсвідомо він ототожнюється з образом Діви Марії. Слід зазначити, що основа образу Мотрі – традиційний образ української жінки, яка є берегинею і уособленням національної ідеї. Уявний образ «лебедиці», «Діви Марії» апелює до архетипної свідомості українців. В образі Лебедиці з'явилася Мотря Кочубеївна перед Єпіфанієм і розповіла про себе: «Полишивши свою лиху матір, дійшла до Полтави із своїм чоловіком генеральним суддею Чуйкевичем. Недовго жила з ним: перед битвою Чуйкевич перейшов на бік Петра... Я ж подалася в монастир» [2, с. 31]. Не матеріальний, а духовний план творення цієї іпостасі образу Мотрі простежується у визначенні її нелюдської природи: «Діва Лебедиця... не людина була вона, лише людською гідністю» [2, с. 34].

Художній образ Мотрі – це тип сильної людини, здатної протистояти фізичним та душевним болям. Така жінка може боротися, надихати інших, піднімати народ і вести за собою; може стати прикладом для інших. Її судження сказані спокійним тоном на тлі жорстоких розправ і вбивств є свідченням незламної сили духу: «Воля не може народитися в теплому запічку, вона завжди народжується в крові» [2, с. 9].

Отже, обидва письменники – Б. Лепкий і Р. Іваничук – лише частково відтворили в художніх образах Мотрі Кочубей дані про цю історичну особу. Б. Лепкий в повісті «Мотря» створив образ нової української героїні, освіченої, розумної, здатної віддано кохати й відмовитись від свого щастя заради вищої мети. Р. Іваничук в романі «Орда» метафорично зобразив Мотрю в образі Лебедиці, письменник зробив акцент на непорочності її духовних чеснот, втілив у ній найкращі риси української жінки. На чільне місце обидва письменники ставлять національну самоідентифікацію героїні, вона є свідомою українкою, вболіває за долю країни, свого народу і саме заради майбутнього Української держави, щоб не завадити політичній діяльності гетьмана І. Мазепи відмовляється від нього, від свого щастя з ним.

Література

1. Безушко В. З розмови з Богд. Лепким, автором «Мазепи». Діло. 1930. № 4.6. С. 5.
2. Іваничук Р. Орда. Львів : Просвіта, 1992. 199 с.
3. Ковалевська О. Іван Мазепа у запитаннях та відповідях. Київ : Темпора, 2008. 200 с.
4. Лепкий Б. Мотря. Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2012. 480 с.
5. Павленко С. За кого 300 років тому назад Мотря Кочубей вийшла заміж. URL: <http://svoboda.fm/culture/literature/189005-print.html?language=ru>
6. Павленко С. Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники. Київ : ВД «Киево-Могилянська Академія». 2004. 602 с.



МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”

08–11 жовтня 2020 року

Відповідальний редактор: *Н. В. Горбач*
Редактор-упорядник: *В. М. Ніколаєнко*
Технічний редактор: *І. М. Бакаленко*